

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE, LINGUE E ARTI

CICLO XXXVIII

Settore Scientifico Disciplinare FRAN-01/A

TITOLO TESI

Tra donne: l'omosessualità femminile nel romanzo francese moderno e contemporaneo

Dottoranda:
Dott.ssa Alice Frappampina

Supervisora:
Ch.ma Prof.ssa Silvia Lorusso

Coordinatrice:
Ch.ma Prof.ssa Olimpia Imperio

ESAME FINALE 2026

Finanziato dall'Unione Europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP H91I22000840007 Investimento 4.1 D.M. n. 351 del 9 Aprile 2022 – Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. Progetto: "Tra donne: l'omosessualità femminile nel romanzo francese moderno e contemporaneo"

Indice

Premessa 3
Capitolo I 7
Invisibilità o esposizione eccessiva? 7
1.1 Dalla patologia al voyeurismo 7
1.2 Paris-Lesbos: slanci di libertà 16
1.3 Esiste una letteratura lesbica? 22
Capitolo II 29
Colette. Alla scoperta del piacere: l'omosessualità femminile 29
2.1 *Claudine à l'école* e il lesbismo condizionato 29
2.2 *Claudine en ménage*: il successo di pubblico dello stereotipo 49
2.3 Un cambio di prospettiva 63
2.4 Purezza e impurità: due concetti fumosi 70
Capitolo III 82
Simone de Beauvoir. Le conseguenze dell'autocensura 82
3.1 Il lesbismo come scelta 82
3.2 Una vocazione al silenzio 88
3.3 *L'Invitée* e la soppressione del desiderio 97
3.4 *Les inséparables*: il peso del perbenismo 107
Capitolo IV 118
Violette Leduc. Dall'utopia della reciprocità alla conquista dello spazio letterario 118
4.1 *L'Affamée*: la presenza nell'assenza 118
4.2 Le diverse facce della censura 125

4.3 *Thérèse et Isabelle*: la conquista della reciprocità..... 131
4.4 Da *Ravages* a *La Bâtarde*: la difficoltà di amare 139
4.5 Un sentiero spianato 148
Bibliografia 154

Premessa

A partire dagli anni Cinquanta, ma soprattutto con gli anni Settanta, caratterizzati da una grande effervescenza femminista, si è affermata in maniera decisiva un'attenzione a tutto ciò che riguarda la sfera del femminile nelle sue varie declinazioni. Tra i principali interrogativi che la critica si è posta, soprattutto in ambito storico, filosofico e sociologico, uno dei più sentiti è il seguente: che ruolo ha avuto la donna nella storia in rapporto alla propria omosessualità? Un simile quesito ha richiesto, da parte di numerosi studiosi, e soprattutto studiose, di condurre l'indagine nel campo della letteratura, per rintracciare elementi utili a comprendere le diverse rappresentazioni, e autorappresentazioni, dell'omosessualità femminile. Studi come *Lesbian Images* (1971) di Jane Rule, *Surpassing the Love of Men* (1981) di Lillian Faderman, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939* (2000) di Florence Tamagne, fino al più recente *Écrire à l'encre violette* (2022) hanno contribuito largamente a colmare un vuoto storico, culturale e letterario, gettando le basi per l'elaborazione di una "letteratura lesbica". In un volume emblematicamente intitolato *The Apparitional Lesbian* (1993), la "lesbica fantasma", Terry Castle spiega come il soggetto lesbico in letteratura sia una figura sfuggente, riconoscibile soltanto da chi possiede gli strumenti per decifrarne le sembianze: «The lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else: in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night. She is far away and she is dire»[1].

[1] T. CASTLE, *The Apparitional lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia UP, New York 1993, p. 2: «La lesbica non è mai con noi, a

Seguendo le orme di questi studi, cercherò di individuare le differenti tappe di un percorso di legittimazione della presenza della donna lesbica quale protagonista dello spazio letterario in ambito francese. Circoscrivendo il campo d'indagine alla letteratura francese, ho individuato, all'interno di una cornice temporale di circa settant'anni, autrici peculiari per illustrare l'evoluzione delle rappresentazioni del lesbismo. La scelta è dunque ricaduta su tre personalità che si sono distinte nel panorama letterario e culturale francese di gran parte del XX secolo: Colette (1873-1954), Simone de Beauvoir (1908-1986) e Violette Leduc (1907-1972).

Pur tenendo conto del punto di snodo offerto da testi come *Les Guerrillères* (1969) e *Le Corps lesbien* (1973) di Monique Wittig (1935-2003), ho deciso, nel corso della ricerca, di estromettere tale autrice dalla selezione, avendo scelto di soffermarmi sull'analisi di opere, molte delle quali di ispirazione autobiografica, che non presentano, a differenza di quanto propone Wittig, un intento politico.

Prima di affrontare lo studio di Colette, Beauvoir e Leduc, ho provato a dare una rapida panoramica dello scenario ottocentesco, al fine di rintracciare alcuni elementi caratteristici, attribuiti all'epoca agli amori tra donne, che possono aver lasciato traccia nella rappresentazione del lesbismo presentata dalle autrici prese in esame. La diffusione di testi di ambito medico e psichiatrico ha talvolta inevitabilmente influenzato la letteratura, che ha proposto una prospettiva variegata, ma stereotipata, degli amori tra donne.

---

quanto pare, ma sempre altrove: nell'ombra, ai margini, nascosta dalla storia, fuori campo, fuori dalla mente, una vagabonda nel crepuscolo, un'anima perduta, un errore tragico, una pallida abitante della notte. È lontana ed è terribile» (traduzione mia).

Un'opera come *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870) di Adolphe Belot, ad esempio, presenta il lesbismo in un'ottica moralistica.
Lo studio sulle tre scrittrici si apre con il capitolo dedicato alla figura di Colette, che con il ciclo delle *Claudine* (1900-1903) inaugura la raffigurazione degli amori tra donne nella letteratura di consumo, pur risentendo delle influenze di un certo tipo di rappresentazione dominante, che volgeva lo sguardo al lesbismo da una prospettiva voyeuristica e "caricaturale". Nel corso del capitolo si mostrerà come la produzione dell'autrice subisca un'evoluzione nelle modalità con cui il soggetto lesbico si presenta nello spazio letterario. *Le Pur et l'Impur* (1941), testo di difficile classificazione, prende in esame l'omosessualità maschile e femminile, illustrando di quest'ultima una molteplicità di declinazioni, affidandosi ai concetti fumosi di "purezza" e "impurità".
Il capitolo successivo, dedicato a Simone de Beauvoir, costituisce la seconda tappa del percorso. Sebbene ne *Le Deuxième sexe* (1949) l'autrice riconosca e ammetta l'esistenza della donna lesbica, dedicandole un intero capitolo, la rappresentazione che emerge è tutt'altro che lusinghiera. Nei tentativi, spesso ambivalenti e contraddittori, di delineare il profilo della donna lesbica, ciò che emerge dall'analisi di Beauvoir è, innanzitutto, l'idea che il lesbismo è concepito come una scelta, una fase transitoria del percorso di crescita delle giovani donne. Una simile visione ha inevitabilmente lasciato traccia in numerosi scritti di Beauvoir, come *L'Invitée* (1943). Il lesbismo in questo caso è inserito all'interno di un *ménage à trois*, in cui la relazione eterosessuale ha la priorità.
Negli stessi anni in cui Simone de Beauvoir ottiene un successo internazionale grazie agli scritti che riconsiderano la sessualità femminile, un'altra figura si affaccia nel panorama letterario

francese con non poche difficoltà. A differenza di Colette, maggiormente accostabile a un profumo di scandalo, e di Simone de Beauvoir, teorica sovversiva, ma che presenta numerose criticità, è Violette Leduc ad inaugurare la reale comparsa della donna lesbica e delle sue relazioni nella letteratura.

Il capitolo successivo è dunque dedicato alla produzione di Leduc, in cui, in un continuo dialogo tra i suoi scritti, autobiografici e d'invenzione, la sua esperienza di vita si trasferisce sulla carta, mostrando il primo rapporto amoroso e sessuale tra giovani donne in cui una reciprocità è finalmente possibile. Tuttavia, una simile conquista dovrà fare i conti con la censura editoriale che non tarderà a imporsi.

Nella consapevolezza che il presente studio non possa assolutamente esaurire il ricco dibattito sulla rappresentazione dell'omosessualità femminile in letteratura, la campionatura proposta mi sembra utile per delineare alcuni aspetti che hanno contribuito ad alimentare il cospicuo fermento critico su questo tema, che suscita grande interesse ancora oggi.

Capitolo I

Invisibilità o esposizione eccessiva?

1.1 Dalla patologia al voyeurismo

Nella letteratura francese i rapporti saffici – ritenuti trasgressivi, seppure in misura minore rispetto all'omosessualità maschile – sono rimasti a lungo confinati nei circuiti clandestini della pornografia, costituendo episodi marginali pensati da e per l'universo maschile. La donna lesbica nel campo della pornografia esiste da molto tempo, probabilmente perché, come sostiene Margherita Giacobino, «corrisponde a un desiderio voyeuristico maschile vecchio come il patriarcato»[2]. Per un uomo, lo spettacolo di due donne che fanno l'amore è segnato da una mancanza, quella che appunto potrebbe ricoprire lui. Da un lato, la questione spinosa della sessualità è stata ritenuta a lungo appannaggio di attrici, prostitute e serve, dunque di donne al di fuori da una dimensione familiare; dall'altro, si è guardato ai rapporti sessuali tra donne con tolleranza, fintantoché sono stati ritenuti funzionali all'appagamento del piacere maschile. Nel corso dell'Ottocento, soprattutto in ambito medico, si assiste alla diffusione di numerosi studi sull'omosessualità che hanno contribuito a fornire una visione fortemente patologizzante, in particolare dell'omosessualità maschile. A ben guardare, l'invisibilità a cui il lesbismo è andato inizialmente incontro ha investito non soltanto l'ambito lessicale, oltre che letterario, ma anche quello giuridico. Come osserva Florence Tamagne, «en France, l'homosexualité n'est plus un crime depuis 1791 ; en

[2] M. GIACOBINO, *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Il Dito e la Luna, Milano 2003, p. 37.

Allemagne, le paragraphe 175 du code pénal punit l'homosexualité masculine d'une peine de prison. Dans les deux cas, le lesbianisme reste en dehors de la loi»[3]. Progressivamente, il discorso medico ha preso in considerazione anche le identità femminili, ricorrendo a termini quali "invertite" o "tribadi" a seconda della tassonomia e del comportamento messo in atto. Tra gli studi sull'esplorazione della sessualità emersi nella seconda metà dell'Ottocento, si può annoverare *Le psicopatie sessuali* (1895) di Giovanni Battista Moraglia, in cui lo studioso riserva una sezione all'analisi dell'omosessualità femminile. Delinea due tipologie di donne omosessuali, riprendendo la classificazione proposta dal medico francese Garnier: la Tribade e la Saffista. La distinzione principale riguarda non solo le modalità delle pratiche sessuali, ma anche le caratteristiche fisiche e morali attribuite a ciascun gruppo. Le Tribadi sono descritte come donne che fin dall'infanzia manifestano comportamenti e inclinazioni considerati tipicamente maschili, presentano un aspetto androgino e rifiutano completamente il contatto con gli uomini. Le Saffiste, invece, sono caratterizzate da un'insaziabile sensualità: pur non disprezzando gli uomini, ricercano la soddisfazione dei loro desideri in altre donne, spesso a causa di condizioni di isolamento che impedirebbero loro qualunque frequentazione maschile. Come spiega Giulia Scuro a proposito di un altro testo degli stessi anni, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), le riflessioni di Lombroso – secondo cui l'uomo, dotato di una libido più forte, sarebbe più incline a perversioni dell'istinto sessuale, mentre la donna, ritenuta

[3] F. TAMAGNE, *Caricatures homophobes et stéréotypes de genre en France et en Allemagne : la presse satirique, de 1900 au milieu des années 1930*, in "Le Temps des Médias", n. 1, 2003, pp. 42-53, p. 42.

naturalmente frigida, svilupperebbe solo forme di inversione acquisite – riflettono ancora il pensiero scientifico naturalista dell'epoca[4]. Tuttavia, queste idee cominciano già a essere messe in discussione dalle nuove prospettive emergenti nella psichiatria e nella psicologia. Un simile scenario variegato di rappresentazioni e tentativi di definizioni delle donne che amano le donne ha influenzato inevitabilmente altri ambiti, dal giornalismo alla letteratura. Fino al 1880, in un contesto di censura dei costumi e degli scritti rimasta molto attiva sotto il Secondo Impero, risulta difficile parlare pubblicamente di amori tra donne, se non sotto copertura dell'arte e della cultura, e comunque con parole velate. Come osserva Emmanuelle Radar, alcune opere letterarie, come *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier e *La Fille aux yeux d'or* di Balzac – entrambe del 1835 – sono riuscite a eludere la censura, per avventurarsi sul terreno scivoloso del *trouble dans le genre* e degli amori tra donne[5]. Nel 1857, tuttavia, la giustizia imperiale non esita a perseguire Baudelaire per *Les Fleurs du Mal*, chiedendo l'eliminazione delle poesie *Lesbos* e *Femmes damnées*, che saranno ufficialmente reintegrate nella raccolta soltanto nel 1949. Gli amori saffici, però, non sono considerati sacrileghi come l'omosessualità maschile. Nei paesi in cui, all'epoca, quest'ultima viene perseguita penalmente, come Gran Bretagna e Germania, la legge raramente menziona i rapporti sessuali tra donne: o perché li

[4] G. SCURO, *Paradigmi scientifici e narrativi dell'omosessualità nella letteratura francese dell'Ottocento (1810-1905)*, (tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2014, p. 31.

[5] Cfr. E. RADAR, *Visions de l'amour entre femmes dans la presse du XIXe siècle*, su "Retronews" [en ligne], publié le 2 février 2021 et modifié le 22 novembre 2024.

si ritiene quasi impossibili in un'epoca in cui ci si aspetta che la donna "onesta" sia pura ed eterea; oppure, proprio per questo, si preferisce non attirare l'attenzione su una possibilità "pericolosa", sovversiva; o ancora, in maniera più ambigua, perché l'amore lesbico, visto come un gioco senza conseguenze, non turba il desiderio maschile, bensì lo alimenta, come dimostrano numerose incisioni e testi licenziosi. Come osserva Jennifer Waelti-Walters, gli autori uomini hanno rappresentato le lesbiche in modo stereotipato, sbrigativo e misogino; ma, poiché si trattava di autori uomini, tali opere erano considerate parte, seppur marginale, della storia letteraria[6]. Tra queste opere, *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870) di Adolphe Belot. Nicole G. Albert attribuisce a questo romanzo il merito di aver portato per la prima volta sulla scena letteraria il personaggio della lesbica. L'opera circola inizialmente a puntate su "Le Figaro" nel 1869, andando incontro all'interruzione della sua pubblicazione a causa dello scandalo suscitato nei lettori. La *Préface* che ne fa Zola, dieci anni dopo, ne riabilita il valore:

> Le crime de l'auteur est simplement d'avoir troublé la quiétude des gens qui préféraient se raconter l'histoire en question entre deux portes, à la voir circuler librement avec toutes ses conséquences vengeresses. Et, comme pour le punir d'arracher le voile, on cherche à lui faire expier son audace en lui prêtant toutes les intentions de scandale que l'on met dans son livre.[7]

Scritto in uno stile del tutto convenzionale, il romanzo adotta la forma consueta della confessione. Il narratore racconta la sua

[6] Cfr. J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women: Lesbians in French Novels, 1796–1996*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2000, p. 4.
[7] É. ZOLA, *Préface* a A. BELOT, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, E. Dentu Éditeur, Paris 1879, p. IV.

«curieuse et exceptionnelle histoire»[8], poi invia il manoscritto a un vecchio compagno di scuola affinché lo pubblichi «[s'il] pense qu'il peut être utile à quelqu'un de la [l'histoire] savoir»[9]. L'intento moraleggiante risulta chiaro fin dalle prime pagine. Adrien de C. si innamora di Paule Giraud, chiedendole di sposarla. La fanciulla, però, non si concede al marito, dichiarandogli di voler rimanere vergine. Il protagonista sottolinea che, durante il corteggiamento, la moglie non ha mostrato atteggiamenti civettuoli; al contrario, ha sempre dimostrato indifferenza. Il giovane marito, perciò, credendosi ingannato, decide di seguire la moglie, finendo per scoprire Paule in compagnia di Berthe de Blangy, un'amica conosciuta in convento che non vive col marito per motivi non resi noti. Nel romanzo, la protagonista è identificata con il proprio nome da nubile sin dal titolo. Il cognome di Adrien, che la sposa, infatti, non viene mai menzionato, complice anche la narrazione in prima persona affidata al marito. Confuso, il protagonista lascia Parigi per Nizza, dove incontra per caso il marito di Berthe, che gli apre gli occhi. Adrien cerca quindi di liberare la moglie dal giogo della relazione con la donna portandola all'estero, ma Paule decide di scappare per raggiungere la sua amante. La storia si conclude con una scena toccante: finalmente riconosciuto come marito legittimo da Paule, Adrien ritrova la moglie in fin di vita. L'epilogo è esplicito: la giovane donna ha ceduto al lesbismo e questo viene identificato con una malattia fisiologica. Il romanzo è scritto in prima persona e descrive la perplessità di un uomo di fronte ad alcuni atteggiamenti della moglie, allo scopo di mettere in guardia altri mariti che vivono

[8] A. BELOT, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, cit., p. 11.
[9] Ivi, p. 8.

la stessa situazione. Il narratore non esprime alcun giudizio di valore nei confronti della propria moglie, né dimostra la minima attenzione nei confronti della sua relazione con un'altra donna. I riferimenti al "vizio" di Paule consistono unicamente in allusioni all'eccessiva intimità che unisce le due protagoniste femminili, entrambe sposate: un legame che il narratore stesso scopre soltanto attraverso un'allusione dell'altro marito, che gli rivela: «Votre femme et la mienne sont amies intimes»[10]. L'autore definisce il ruolo di Paule Giraud come quello di una bisessuale che si lascia sedurre da una lesbica che assume un atteggiamento maschile. Si tratta di un modello ricorrente nelle rappresentazioni delle coppie lesbiche, in cui i ruoli eterosessuali vengono riproposti dalle due donne: una è mascolina, l'altra femminile. Paule non possiede un'identità pienamente definita: sarebbe rimasta con il marito se l'amante non fosse stata così insistente. Tuttavia, nonostante la sua scarsa iniziativa, la decisione che alla fine prende la condanna e, una volta compiuta, la conduce alla morte. La doppia faccia dell'omosessualità femminile mostra, dunque, da una parte, la malattia, dall'altra, la perversione. La corruzione di una giovane vittima è innescata da una vampiressa ninfomane. Paolo Tortonese riflette sulla rappresentazione dell'immagine femminile da Théophile Gautier in poi:

> L'image double de la femme, à la fois ange et diable dans ce cadre. Lieu commun du répertoire romantique, cette ambigüité acquiert chez Gautier une signification particulière qui sera recueillie et transformée ultérieurement par Baudelaire. Ce n'est qu'à l'intérieur

[10] Ivi, p. 3.

> des cordonnées déterminées par l'analyse des autres oppositions que l'ambiguïté féminine révèle son sens non anecdotique.[11]

Belot evoca le «étranges théories» sostenute sottovoce nel mondo della galanteria, senza mai ricorrere al termine "saffismo", avendo cura di precisare che «telles misères»[12] sono rare «dans le monde et la bourgeoisie»[13]. La vera audacia del romanzo consiste invece proprio nel mostrare che il saffismo può annidarsi all'interno delle famiglie rispettabili e diffondere disonore e morte attorno a sé, mentre fino a quel momento gli igienisti ritenevano che appartenesse agli ambienti della prostituzione. Per rendere più accettabile l'audacia del tema trattato, Belot adotta sin dall'inizio un atteggiamento di riprovazione:

> En face de certaines infamies, il n'est pas permis de se taire ; on doit élever la voix pour les condamner. L'indifférence, le dédain, le silence, les encouragent ; l'ombre, les ténèbres qui les environnent leur font espérer l'impunité ; elles s'étendent, elles grandissent, elles prospèrent, elles portent la honte, le déshonneur autour d'elles.[14]

Preoccupato delle tentazioni a cui le giovani donne sono esposte, a insaputa della famiglia, nei ginecei moderni, crede di poter arginare il male denunciandone la causa presunta: il convento, con le sue amicizie passionali e le sue relazioni omosessuali, e mostrando i suoi devastanti effetti all'interno della coppia. Come osserva Nicole G. Albert, «Le prosateur cherche, sous couvert de véracité, à usurper la

---

[11] P. TORTONESE, *La vie extérieure, essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, in "Archive des lettres modernes", n. 252, 1992, p. 102.
[12] A. BELOT, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, cit., p. 199.
[13] Ivi, p. 200.
[14] Ivi, p. 169.

parole lesbienne»[15]. Il romanzo saffico mostra una predilezione per la forma del diario intimo, nel quale autrice e protagonista finiscono per confondersi. La timidezza di *Mademoiselle Giraud, ma femme* è dovuta al fatto che l'autore del racconto, incaricato di rivelare le turpitudini dell'eroina, non è che un osservatore. È solo verso la fine del secolo che i romanzieri diventano più curiosi e più espliciti, soprattutto perché sono i personaggi saffici a narrare e confessare il loro "vizio". Questi testi espiatori, presentati come documenti di prima mano, sono sempre destinati a uomini, personaggi fittizi o reali, invitati nello spazio romanzesco e trasformati in voyeurs. Mi pare significativo che, invece, risalga a inizio secolo un romanzo sugli amori lesbici scritto da una donna, romanzo che è stato a lungo oggetto di censura: *Julie ou j'ai sauvé ma rose*, attribuito alla contessa Felicité de Choiseul-Meuse, pubblicato nel 1807. Come suggerisce il titolo, la storia è narrata in prima persona: Julie, protagonista della vicenda, ripercorre la propria vita confidandola all'amico ed ex amante Armand. Alla vigilia della loro separazione, il suo primo amore, Adolphe, confessa a Julie il segreto per vivere i piaceri erotici più intensi senza compromettere la propria reputazione, né il rispetto degli uomini: preservare la propria verginità. La protagonista fa tesoro della lezione impartitale. Le sue memorie, di fatto, non sono altro che il resoconto dei godimenti fisici che una giovane di buona famiglia può procacciarsi segretamente senza andare incontro alla condanna da parte della società. Nella vita di Julie si susseguono diversi amanti, ma Julie subisce una sconfitta: un amante, dalle rigide restrizioni imposte da Julie, finisce per

[15] N. G. ALBERT, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, Éditions de la Martinière, Paris 2005, p. 236.

tradirla. Lei, animata dal desiderio di vendetta, seduce la sua rivale, mandando in frantumi la coppia, senza però rinunciare a intrattenere due relazioni contemporaneamente. Con la sua nuova conquista, Caroline, già familiare con l'amore fra donne, si completa la sua "educazione". Ormai iniziata ai rapporti saffici, Julie troverà in questi ultimi la realizzazione migliore del suo piano: godere liberamente dei piaceri del corpo senza marchiare il proprio con il segno dell'infamia. Caroline la introdurrà in una congrega segreta, da lei capeggiata, composta da donne dedite alle gioie della trasgressione. Ma l'amore solo al femminile non sarà l'ultima esperienza erotica della protagonista. Riprenderà a frequentare gli uomini, fin quando non deciderà, all'età di trent'anni, di porre fine al suo libertinaggio, potendo dichiarare orgogliosamente: «J'ai sauvé ma rose!». Come spiega Veronica Granata, si tratta di una storia che

> ammette, di fatto, anche per la donna la capacità di usare consapevolmente il proprio corpo per il solo godimento. E ciò senza cadere nella trappola della sedotta e abbandonata, figura ammonitrice tipica del romanzo settecentesco e ottocentesco, espressione di una morale diffusa, tendente a considerare la sessualità femminile come collegata esclusivamente alle esigenze dell'uomo, nel contesto edificante del matrimonio o in quello degradante della prostituzione.[16]

Il romanzo presenta agli occhi dei suoi contemporanei il tratto distintivo di essere scritto da una donna, di assumere una prospettiva pienamente femminile, di rivolgersi potenzialmente anche ad un pubblico di lettrici. Soprattutto, mette in scena al tempo stesso l'apparente adesione a un sistema di valori e di regole ancora lontano

[16] V. GRANATA, *Non solo Mme de Staël: "Femmes auteurs" e censura libraria nella Francia di Bonaparte*, in "Studi storici", n. 4, 2008, pp. 1105-1148, p. 1126.

dall'evolversi e la sua implicita contestazione: una ricerca di libertà che passa attraverso il corpo e i sensi, attraverso un piacere inteso come forma di autoaffermazione, mai del tutto controllabile e condizionabile dai poteri civili, familiari e religiosi, della propria individualità. Non stupisce che a suscitare la condanna di un simile testo sia stata soprattutto la parte relativa agli amori saffici.

1.2 Paris-Lesbos: slanci di libertà

Nel Novecento Parigi era diventata famosa nel mondo come capitale dell'amore tra donne, guadagnandosi il soprannome di "Paris-Lesbos". La città tollerava quella che veniva reputata una devianza, e questo spiega la numerosa presenza di omosessuali a cavallo tra i due secoli. Vi erano però sottili distinzioni, regole ferree della *sociabilité,* nella manifestazione delle proprie inclinazioni sessuali a seconda della classe sociale e del genere cui si apparteneva. Dalle donne di ceto elevato ci si aspettava riservatezza in merito a preferenze ed esperienze sessuali; una riservatezza che per le donne di classi inferiori era garantita dal rischio di subire processi giudiziari per pratiche omosessuali. Gli elitari collegi femminili erano spesso il luogo deputato delle esperienze omosessuali. Le fanciulle dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, se erano protette dal loro status, erano però tenute a una maggiore discrezione nelle loro preferenze rispetto alle controparti maschili. In un simile contesto si assiste alla diffusione di numerosi scritti dedicati agli amori femminili, in una Parigi che si presenta come la culla di numerose "espatriate" che, come osserva Nadia Fusini, «cercano aria, aria nuova per liberare una parola nuova. Una vita nuova. E per farlo producono nel

sottosuolo della *Belle époque* strappi che ne lacerano i costumi sessuali e politici»[17]. Cambia l'abbigliamento, cambiano i linguaggi[18]. Tra le opere più significative prodotte all'interno di questi ambienti spicca *Idylle Saphique* di Liane de Pougy, opera prima scritta nel 1901 in seguito alla sua dichiarata relazione con Natalie Clifford Barney. Con il suo romanzo d'esordio, Liane de Pougy fornisce un esempio fondamentale dell'evoluzione del personaggio saffico in quanto è la prima autrice donna a descrivere l'omosessualità femminile, emancipandola da una lettura maschile e, quando nel corso della narrazione le amanti si ritrovano sotto lo sguardo maschile, l'osservazione non è voyeurismo gratuito, ma una componente funzionale della struttura narrativa. Questo aspetto modifica il tono dell'intera opera. Nel romanzo di Liane de Pougy, l'interesse del lettore/lettrice risiede nell'analisi dell'acuta sensibilità attribuita alla narratrice. Da essa deriva una perspicacia analitica, nata dalla inconsueta combinazione di narcisismo, desiderio frustrato e coscienza irritata. Quesi tre "ingredienti" non sono specifici di una narrazione femminile, infatti i più celebri romanzi scritti da autori maschi – *La Fille aux yeux d'or* e *Mademoiselle de Maupin*, ad esempio – presentano un tono simile. Anzi, ciò che è insolito è trovare questa combinazione in una donna, e ancor più trovarla rivolta verso un'altra donna.

Annhine de Lys, in *Idylle Saphique*, ha un amante stabile, Henri, che le paga le spese e svolge il ruolo del "marito" discreto. La stabilità

[17] N. FUSINI, *Introduzione* a S. Benstock, *Donne della Rive Gauche. Parigi 1900-1940*, tr. it. M. FAIMALI, Somara!Edizioni, Ferrara 2018, p. XII.

[18] Nel prezioso studio *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle*, Marie-Jo Bonnet ripercorre la storia linguistica e politica dei termini utilizzati per descrivere le donne omosessuali.

che lui le garantisce è completata da incontri passionali con il suo "peccato" del momento – un giovane che trova attraente – e da uomini che incontra occasionalmente. La sua amica Altesse ha una vita simile, benché sia più anziana, più matura e meno sensibile. Un giorno fa il suo ingresso il personaggio di Florence (Flossie) Temple-Bradfford, una giovane americana facoltosa che si getta ai piedi di Annhine, le dichiara il suo amore e la supplica di poterla servire come paggio. Annhine accetta la presenza di Flossie e finisce per affezionarsi a lei, ma rifiuta di farci l'amore: la tensione nervosa che nasce dal contrasto tra desiderio e rifiuto finisce per uccidere Annhine. Per due volte la protagonista decide di lasciarsi amare da Flossie, ma senza riuscirvi. La prima volta, le due potenziali amanti, prese dal desiderio, decidono di fuggire insieme, ma vengono interrotte dall'arrivo della donna che Flossie aveva lasciato per Annhine, che decide di pugnalarsi davanti ai loro occhi. Annhine sviene e viene poi allontanata da Parigi grazie ad Altesse e Henri.
La seconda volta arrivano fino alla camera da letto, ma Annhine non riesce a portare a compimento l'atto, per quanto ormai ami e desideri Flossie. Due fattori, paradossalmente opposti, inibiscono Annhine: da un lato, vede l'amore lesbico come un vizio, dall'altro, il suo "commercio" con gli uomini rende il suo corpo impuro, indegno di Flossie. Le relazioni sessuali con gli uomini sono normali e giuste – si potrebbe dire morali – mentre rapporti simili con altre donne sono considerati pericolosi per la salute, viziosi e capaci di creare dipendenza. Altesse parla dell'amore lesbico negli stessi termini con cui, in altri libri dell'epoca, si discute della masturbazione: chi pratica tale vizio invecchia precocemente e rischia paralisi, calvizie, follia. Annhine teme dunque di soccombere agli abbracci di Flossie, pur trovando la sua amica sempre più seducente e desiderabile.

L'ambiguità del trattamento dell'amore lesbico e dell'espressione sessuale risiede nel contrasto tra il tono delle descrizioni dei momenti intimi tra Annhine e Flossie e il vocabolario moralizzante impiegato nel resto del testo. Considerato che il romanzo è di ispirazione autobiografica, si può supporre che i ricordi, le reticenze e l'omofobia interiorizzata di Pougy segnino con chiarezza il suo stile. L'autrice esplicita da subito la natura sensuale dell'intimità fisica tra le due protagoniste, mostrando come sia fonte di piacere per entrambe. Flossie aiuta Annhine a vestirsi, condivide il bagno con lei, la bacia e la accarezza continuamente. Questo comportamento è accettabile per Annhine finché il contatto non è genitale, così che possa negarne la natura sessuale e rimanere intaccata dal vizio.

Qualunque riferimento al lesbismo nel romanzo lo connota come una perversione – persino nelle parole di Flossie. Il risultato è una combinazione alquanto settecentesca di licenziosità e pudore, capace di essere al tempo stesso suggestiva e decorosa: la storia di una cortigiana con i suoi principi morali.

Il romanzo è costruito con cura e offre un certo sguardo sull'epoca. È senz'altro affascinante scoprire le relazioni sottese tra i vari personaggi. La proposta di Flossie di diventare il paggio di Annhine prepara l'inserimento, in un contesto eterosessuale, del lesbismo sotto forma di androginia sensuale – un tema ricorrente nelle rappresentazioni del lesbismo in quegli anni. In un simile scenario, i personaggi vicini ad Annhine si prendono cura di lei solo nel suo ruolo di cortigiana eterosessuale, alla quale è concesso godere dell'attenzione sensuale di un'altra donna come svago piacevole. Non approvano, però, alcun cambiamento del suo ruolo principale, né della sua sessualità. Così, tutti i personaggi del romanzo, tranne

Flossie e Annhine, sono esclusivamente eterosessuali, e tutti i personaggi, incluse Flossie e Annhine, intrattengono relazioni eterosessuali. La storia – che presenta in ogni capitolo almeno una scena esplicita di piacere sensuale di varia natura – è costruita su una serie di parallelismi che rendono inevitabili i confronti tra atteggiamenti maschili e femminili. Sebbene la retorica morale del romanzo difenda l'eterosessualità, il messaggio effettivamente trasmesso è che gli uomini si rivelano superficiali e inaffidabili e che, di conseguenza, causano sofferenza alle donne. Per questo motivo, ogni rapporto con gli uomini dovrebbe essere ben remunerato. Per l'affetto e per la solidarietà, le donne devono rivolgersi alle altre donne. Annhine non muore per il "vizio" del lesbismo, frustrato o meno, ma perché le viene insegnato che è sbagliato amare Flossie. Una relazione lesbica è proibita dalla società, se interferisce con il desiderio maschile. Altesse, come cortigiana professionista nel mondo del desiderio maschile, accetta le sue regole e, pur aiutando Annhine, non contempla la possibilità dell'amore lesbico; così il suo sostegno diventa paradossale e contribuisce alla morte della protagonista. Annhine muore martire della sua virtù, intrappolata in una rete di scambi finanziari, sessuali e sociali dalla quale non può liberarsi, anche perché deve guadagnarsi da vivere. Come osserva Waelti-Walters, non esiste una soluzione soddisfacente per le donne, e ancor meno per le lesbiche. Le donne in Francia, nel 1900, non possono sopravvivere senza un sostegno economico maschile[19]. L'intero sistema economico è dominato dagli uomini. Le donne – e le lesbiche non fanno eccezione – non hanno scelta: devono per forza o sostenere il sistema, o lottare dall'interno contro di esso,

[19] Cfr. J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, p. 77.

condannate al fallimento. Nessuna delle due strade permette una vita pienamente soddisfacente. Annhine muore a causa delle tensioni fra queste due forze. Non vi è una terza possibilità. Il romanzo di Pougy, polarizzando ruoli maschili e femminili, eterosessuali e lesbici, offre in questo modo un prezioso contributo per un'analisi chiara della realtà della vita lesbica nel 1900.

Numerosi studi[20] incentrati sul contesto storico e culturale della "Paris-Lesbos" hanno mostrato le diverse possibilità di espressione dell'omosessualità femminile in un simile scenario. Saggi come *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*[21] offrono una ricca panoramica delle metamorfosi di cui il lesbismo è stato oggetto. Dalla lesbica come figura che, attraverso la non conformità di genere – praticata mediante l'uso di abiti maschili –, ritaglia per sé un sesso ibrido, né maschile né femminile, si passa a rappresentazioni letterarie e artistiche in cui la lesbica è ritratta come una *femme damnée* alla quale sono associati un appetito insaziabile ed eccessivo, la tossicodipendenza e il vampirismo.

Come afferma Camille Islert, «Parce qu'ils réduisent La lesbienne à un archétype fictionnel, à un objet, les motifs figés qui ponctuent ces œuvres sont autant de barrières dont le démantèlement est indispensable à l'affirmation de soi en tant que sujet»[22].

---

[20] S. BENSTOCK, *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, University of Texas Press, Austin 1986; C. VAN CASSELAER, *Lot's Wife: Lesbian Paris 1890-1914*, The Janus Press, Liverpool 1986; M. L. ROBERTS, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, University of Chicago Press, Chicago 2002.

[21] N. G. ALBERT, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, cit.

[22] C. ISLERT, *Écrire sur le silence, renverser le discours. 1900-1915, émergence d'une littérature lesbienne*, in A. TURBIAU, M. LACHKAR, C. ISLERT, M. BERTHIER, A. ANTOLIN (a cura di), *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Le Cavalier Bleu, Paris 2022, p. 42.

Tutte queste declinazioni del lesbismo hanno nutrito la letteratura del periodo, influenzando autrici come Colette, che, attraversando gli anni della *Belle époque*, ha vissuto e sperimentato le atmosfere sulfuree dei salotti lesbici, prendendone parte, ma anche adottando, a distanza di anni, un distacco critico. Ponendosi come osservatrice di simili ambienti, Colette propone una personale analisi dei rapporti amorosi tra donne: l'autrice si mostra a metà strada tra la visione fortemente negativa e quasi caricaturale delle donne che, adottando abiti maschili, presentano un'identità fittizia, dunque da biasimare, e un'immagine più positiva degli amori tra donne, assimilabile al concetto di *romantic friendship* ("amicizia amorosa") elaborato da Lillian Faderman[23].

1.3 Esiste una letteratura lesbica?

L'interesse nei confronti delle diverse forme di rappresentazione del lesbismo ha portato la critica ad interrogarsi sull'esistenza o meno di una categoria letteraria specifica come quella della letteratura lesbica. Come osserva Maria Micaela Coppola,

> una critica […] che si muove al canone lesbico, e in generale ai canoni "connotati", è quella di enfatizzare il valore del soggetto che produce l'opera rispetto al valore dell'opera di per se stessa e perciò,

[23] Cfr. L. FADERMAN, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Morrow, New York 1981, p. 16.

> in un certo senso, di costituire non tanto una storia della letteratura quanto una storia della cultura.[24]

Risulta perciò difficile dare una definizione di letteratura lesbica, a causa dei criteri di valutazione da dover considerare per attribuire o meno a un'opera l'aggettivo "lesbica". Adrienne Rich, ad esempio, propone l'assunzione di uno sguardo nuovo da rivolgere al testo letterario e alla storia della letteratura, elaborando il concetto di "revisione":

> Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.[25]

Una simile critica femminista così incisiva della letteratura, osserva Rich, non si limita a riconsiderare figure, narrazioni e immaginario ereditati, ma richiede anche di ripensare il modo in cui le donne si definiscono e interpretano la propria esperienza. Questo processo di

---

[24] M. M. COPPOLA, *I canoni lesbici. Leggere, scrivere e cucire coperte imbottite*, in O. DE ZORDO, F. FANTACCINI (a cura di), *Altri canoni/Canoni altri: pluralismo e studi letterari*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 167-197, p. 170.

[25] A. RICH, *"When We Dead Awaken": Writing as Re-Vision*, in " Women, Writing and Teaching", vol. 34, n. 1, 1972, pp. 18-30, p. 18: «Re-visione – l'atto di guardare indietro, di osservare con occhi nuovi, di approcciarsi a un testo antico da una prospettiva critica inedita – per noi non è soltanto un capitolo della storia culturale: è un atto di sopravvivenza. Finché non riusciremo a comprendere i presupposti in cui siamo immerse, non potremo conoscere noi stesse. E questa spinta verso la conoscenza di sé, per la donna, va oltre la semplice ricerca di un'identità: fa parte del suo rifiuto della tendenza all'autodistruzione propria di una società dominata dagli uomini» (traduzione mia).

revisione al tempo stesso letteraria, individuale e collettiva si basa pertanto su una visione della letteratura come politica.
Nonostante il dibattito sulla questione si sia arricchito nel corso degli anni, proponendo visioni anche contraddittorie del portato di una categoria come quella della letteratura lesbica, il problema della selezione delle opere, dunque dei criteri per la catalogazione, sussiste. Quando si cerca di delimitare ciò che può essere considerato un "canone lesbico", entrano in gioco vari criteri, ciascuno dei quali comporta inevitabilmente inclusioni ed esclusioni. Dovremmo definirlo partendo dall'identità sessuale delle scrittrici – e questa dovrebbe essere esplicitata o può restare implicita? Oppure basarci sull'orientamento sessuale della protagonista o delle figure centrali del racconto? È più opportuno dare priorità ai temi trattati, o tentare di individuare uno stile e un registro espressivo specificamente lesbici? O ancora, sarebbe più utile concentrarsi sulle modalità di ricezione delle opere, arrivando a postulare una lettura "lesbica" in quanto tale? Infine, dovremmo tenere insieme tutti questi elementi, oppure stabilire un ordine di rilevanza tra essi?
Nel suo tentativo di ricostruire una tradizione letteraria lesbica dal Rinascimento fino all'età contemporanea, Lillian Faderman si è trovata costretta ad affrontare in modo diretto il dilemma delle definizioni e dei criteri da adottare. La studiosa arriva così a proporre un'interpretazione del legame tra donne che privilegia la dimensione affettiva, concependo il lesbismo come una forma romantica di amicizia, slegata dalla componente sessuale. È possibile che in tali rapporti fosse comunque presente un coinvolgimento sessuale, ma questo livello restava taciuto o velato nelle rappresentazioni letterarie. L'assenza di riferimenti corporei espliciti, tuttavia, non diminuisce la forza emotiva dei legami narrati. Per questo motivo

Faderman osserva che, «if by "lesbian" we mean an all-consuming emotional relationship in which two women are devoted to each other above anyone else, these ubiquitous sixteenth-, seventeenth-, eighteenth-, and nineteenth-century romantic friendships were "lesbian"»[26]. Anche Emma Donoghue propone un'estensione del significato di "letteratura lesbica", pur mettendo in guardia dai rischi connessi a un utilizzo troppo esteso del termine. Per lei, è fondamentale riconoscere la varietà delle forme che le relazioni tra donne possono assumere nel tempo, ma senza che questo porti a trasformare la nozione di lesbismo in una categoria vaga, assimilabile a un generico affetto fra "sorelle scelte" più che a un vero desiderio amoroso[27].

Di diverso parere è Catherine R. Stimpson[28], per la quale la dimensione corporea e la sfera del desiderio diventano elementi decisivi per identificare un'autrice, un personaggio femminile o una lettrice come lesbica; di conseguenza, anche i principi con cui si dovrebbe costruire una storia letteraria o un canone centrato su soggettività lesbiche finiscono per rispecchiare questa impostazione. Se però, anziché concentrarsi sull'autrice, si prende in esame la nozione di "tematica lesbica", emergono inevitabilmente difficoltà di classificazione: alcune scrittrici apertamente lesbiche – o

[26] L. FADERMAN, *Surpassing the Love of Men*, cit., p. 19: «Se per "lesbica" intendiamo una relazione emotiva totalizzante, in cui due donne si dedicano l'una all'altra più che a chiunque altro, allora queste onnipresenti amicizie romantiche dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX erano "lesbiche"» (traduzione mia).

[27] Cfr. E. DONOGHUE, *Passions between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*, Scarlet Press, Berlin 1993, p. 3.

[28] C. R. STIMPSON, *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*, in E. ABEL (a cura di), *Writing and Sexual Difference*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 243-259, p. 244.

comunque riconosciute come punti di riferimento da chi legge da una prospettiva lesbica – non trattano nei loro testi questioni o punti di vista specificamente legati all'esperienza lesbica, e rischiano quindi di essere escluse da una definizione troppo rigida della categoria. Allo stesso tempo si presentano anche questioni di segno opposto: vale a dire la possibile inclusione di autrici non lesbiche – o che non hanno mai reso pubblico il proprio orientamento sessuale – e persino di autori uomini, che tuttavia inseriscono nelle loro opere storie o figure lesbiche. Un ulteriore criterio che si potrebbe considerare riguarda lo stile e il linguaggio adoperato. Numerose studiose hanno mostrato come la condizione di estraneità e di marginalizzazione rispetto ai codici culturali dominanti abbia spesso spinto queste autrici a sperimentare modalità inedite di espressione, generando prospettive alternative e forme narrative capaci di osservare e raccontare la realtà da angolazioni diverse rispetto a quelle canoniche. Queste osservazioni sulle molte possibili accezioni della nozione di "lesbica" quando la si applica a un genere letterario mostrano quanto tale idea sia versatile, mutevole e suscettibile di essere riconsiderata, fino a includere una gamma variegata di scrittrici che possono rientrare in quel genere o dialogare con esso. Ma si può davvero parlare di una produzione letteraria "lesbica" in periodi storici in cui le scrittrici non avrebbero né adottato, né riconosciuto un'etichetta così recente, e in cui mancava persino un contesto culturale condiviso che potesse definirsi lesbico? Già alla fine degli anni Settanta, interrogativi di questo tipo erano al centro delle riflessioni di Bertha Harris[29], la quale sostiene che perché si

[29] Cfr. B. HARRIS, *Lesbian Literature: An Introduction*, in G. VIDA (a cura di), *Our Right to Love*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1978.

possa parlare di letteratura di un gruppo specifico è indispensabile che esista, prima di tutto, una qualche forma di identità collettiva o di appartenenza comunitaria. Una comunità marginalizzata, che però può riconsiderare la propria marginalità in maniera positiva, come spiega Coppola:

> […] adottare una prospettiva di lettura lesbica significa rimettere a fuoco, nel senso qui di valutare diversamente la posizione marginale occupata dal soggetto lesbico: la lesbica si fa soggetto e rivela la sua differenza non più (o non solo) come mancanza, silenzio, fantasma, o segno di oppressione, ma come potere, privilegio di occupare una posizione marginale rispetto al canone ed alla cultura dominante e, quindi, una posizione che si suppone, di per sé, originale.[30]

Concepire il lesbismo come un privilegio e un'opportunità, considerandone il potenziale trasformativo, sia collettivo che personale, è uno dei tratti distintivi di numerose teoriche e scrittrici femministe degli anni Settanta, come Monique Wittig. Il lesbismo non viene più percepito come un problema o una condanna, ma diventa uno strumento per mettere in discussione e sovvertire il patriarcato. Alla luce delle potenzialità del concetto di lesbismo, Bonnie Zimmerman riflette sulla fluidità e dinamicità che la categoria di "letteratura lesbica" porta con sé. Per stabilire se la scrittura possa definirsi "lesbica" o meno, Zimmerman riconosce come criterio tre elementi che possono coesistere o no in base al diverso periodo storico preso in considerazione. Il primo elemento è rappresentato dalla scrittrice, comprendendo donne che in qualche misura si riconoscono nella comunità lesbica. Il secondo elemento riguarda la presenza di un personaggio lesbico, che abbia un ruolo centrale nella storia, o la focalizzazione della narrazione sull'amore

[30] M. M. COPPOLA, *I canoni lesbici*, cit. p. 187.

tra donne. Infine, Zimmerman evidenzia l'importanza del pubblico: i romanzi lesbici vengono letti da lettrici lesbiche per riconoscere e affermare la propria esistenza[31].

Tenendo conto delle numerose proposte di catalogazione, contraddittorie e molteplici, le autrici che ho scelto di analizzare potrebbero dunque essere considerate parte della letteratura lesbica. Tuttavia, il mio studio prescinde dalla necessità di inserire le opere prese in esame all'interno di una singola categoria. L'interesse per Colette, Simone de Beauvoir e Violette Leduc quali figure rappresentative, a mio parere, di diverse declinazioni del lesbismo, deriva, invece, proprio dalle differenze che emergono dallo studio dei loro scritti.

[31] Cfr. B. ZIMMERMAN, *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, Onlywomen Press, London 1992, p. 200.

Capitolo II

Colette. Alla scoperta del piacere: l'omosessualità femminile

2.1 *Claudine à l'école* e il lesbismo condizionato

Claudine à l'école (1900) fa irruzione nella letteratura francese all'inizio del Novecento, lo stesso anno in cui si apre l'Esposizione Universale di Parigi. Come osservano Claude Pichois e Alain Brunet nella biografia critica dedicata a Colette, l'asprezza dell'incipit – «Je m'appelle Claudine, j'habite à Montigny; j'y suis née en 1884; probablement je n'y mourrai pas»[32] – rompe con «la grisaille ou le mauve»[33] delle opere del decadentismo e della letteratura *fin de siècle*. Si tratta di un testo senza precedenti. Scrive Judith Thurman a proposito della novità che il personaggio di Claudine rappresenta: «Era la prima teenager del secolo: ribelle, senza peli sulla lingua, introversa, eroticamente irrequieta e disturbata, ora affascinata ora disgustata nello scoprire che cosa significhi diventare donna»[34].
Nel primo romanzo della saga, Claudine ha quindici anni e racconta la quotidianità della vita scolastica durante l'anno in cui si prepara all'esame di fine ciclo presso la scuola laica di Montigny-en-Fresnois, in Borgogna. Accanto alla protagonista, due figure femminili occupano il centro della scena: Aimée, un'assistente di diciannove anni, verso la quale Claudine sviluppa un'intensa

[32] COLETTE, *Claudine à l'école*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I, p. 7.
[33] C. PICHOIS, A. BRUNET, *Colette*, Éditions de Fallois, Paris 1999, p. 100.
[34] J. THURMAN, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, tr. it. B. AMATO, Feltrinelli, Milano 2001, p. 11.

attrazione che la spinge a richiedere lezioni private di inglese per poterle stare più vicina; e la direttrice della scuola, Mlle Sergent, che, rivale di Claudine nell'interesse per Aimée, decide di interrompere quelle lezioni private, giudicando che sottraggano troppo tempo alla sua favorita. Mlle Sergent non tarda a intrecciare, alla luce del sole e sotto gli occhi delle sue allieve, una relazione sentimentale con la sua assistente. L'arrivo di Luce, sorella minore di Aimée, offre a Claudine un'occasione per indagare più a fondo l'intimità tra le due donne, che osserva con uno sguardo ironico, ma non privo di gelosia e risentimento. Le due insegnanti vivono la loro relazione senza alcun senso di colpa, intrattenendo anche legami con uomini. Aimée si fidanza con Duplessis, un insegnante che, innamorato di lei, le chiede di sposarlo. Mlle Sergent, invece, diventa – per convenienza – l'amante di Dutertre, il medico scolastico. Quest'ultimo, trovandosi solo con Aimée, tenta di molestarla, ma viene sorpreso dal fidanzato dell'istitutrice, che, furioso, provoca uno scandalo. Dutertre riesce a ottenere il trasferimento del rivale geloso, ma deve fronteggiare la madre di Mlle Sergent che reagisce con sdegno quando scopre la relazione della figlia con il medico. Lo scandalo finale, su cui si chiude il romanzo, diventa fonte di divertimento per l'intero villaggio.

Claudine à l'école si rivela presto una delle operazioni editoriali più riuscite da parte di Willy, rampollo della famiglia Gauthier-Villars, la cui reale professione consiste nell'essere un eccezionale gestore dei talenti altrui. Nel 1894, avendo intuito la sensibilità narrativa di Colette, sua moglie da poco più di un anno, Willy la spinge a mettere per iscritto i suoi ricordi della scuola elementare, sollecitandola ad infarcire il testo di particolari più piccanti: il risultato di quei quaderni, però, non lo entusiasma, nonostante la dedizione

dimostrata da Colette, e decide di metterli da parte, per poi recuperarli quattro anni dopo, intravedendone il potenziale commerciale. L'approvazione del grande pubblico, infatti, non tarda ad arrivare. Pubblicato con la sola firma di Willy, il romanzo è preceduto da una prefazione, secondo un espediente letterario comune alle opere trovate o acquisite, in cui l'autore si presenta quale editore di un «journal de jeune fille»[35] che gli sarebbe stato inviato, contenente «les scènes les plus scabreuses»[36]. Sebbene si sia dibattuto a lungo circa la natura della composizione di *Claudine à l'école* – i manoscritti dei primi due volumi della saga sono andati perduti –, la critica sembra ormai concordare sulla figura di Colette quale effettiva autrice dell'opera.

Gli episodi saffici narrati nel ciclo, appena accennati in *Claudine à l'école* e più marcati in *Claudine en ménage* (1902), dimostrano la volontà di rispettare il clima di una certa letteratura minore che andava di moda alla fine del secolo, non esente da rappresentazioni stereotipate e intrise di pregiudizi.

Il romanzo si apre con la descrizione del paese natale, che denota una certa sensibilità nei confronti di tutto ciò che riguarda la natura, tratto che caratterizzerà tutta la produzione letteraria di Colette. Come afferma Elaine Harris: «Dans l'œuvre la nature constituera non seulement une toile de fond mais aussi un point de repère, mieux, un refuge, un principe de pureté»[37].

La narratrice-protagonista passa così in rassegna ciascuna personalità con la quale condivide le giornate trascorse tra i banchi

[35] COLETTE, *Préface* a *Claudine à l'école*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 3.
[36] Ivi, p. 4.
[37] E. HARRIS, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, A.-G. Nizet, Paris 1973, p. 85.

di scuola. L'infatuazione di Claudine per Aimée Lanthenay, giovane assistente scolastica, costituisce uno degli assi portanti della narrazione. Rappresenta per l'eroina il primo risveglio amoroso, per quanto effimero. Dalla descrizione della nuova direttrice, Mlle Sergent, emerge il ruolo che Claudine le attribuirà, un'intrusa nel rapporto tra lei e Aimée:

> […] j'augure mal de cette rousse bien faite, la taille et les hanches rondes, mais d'une laideur flagrante, la figure bouffie et toujours enflammée, le nez un peu camard, entre deux petits yeux noirs, enfoncés et soupçonneux. Elle occupe dans l'ancienne école une chambre qu'il n'est pas nécessaire de démolir tout de suite, et son adjointe de même, la jolie Aimée Lanthenay, qui me plaît autant que sa supérieure me déplaît. Contre mademoiselle Sergent, l'intruse, je conserve ces jours-ci une attitude farouche et révoltée […].[38]

Elemento di troppo, ma anche figura alla quale contrapporsi. Eppure, Mlle Sergent sembra essere l'unica persona alla quale Claudine potrebbe obbedire. Incarna così una certa «figure surmoïque»[39], come la definisce Raphaëlle Lavandier, che tuttavia sembra costantemente sminuita dalla bruttezza che le attribuisce la narratrice. Quei «petits yeux noirs»[40] sono occhi persecutori, capaci di inquietare la giovane protagonista e di incutere timore. La ricorrenza di questa «laideur»[41] è sorprendente lungo tutto il volume di *Claudine à l'école*, come se servisse a compensare l'ascendente che questa donna esercita sulla giovane ragazza, amante

[38] COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., p. 12.
[39] R. LAVANDIER, *Écritures féminines et psychosexualité. L'empreinte indélébile du lien à la mère chez Colette et Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris 2018, p. 49.
[40] COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., p. 12.
[41] *Ibidem*.

dell'indipendenza. Mlle Sergent riesce a sottrarre la bella istitutrice a Claudine nella dinamica seduttiva che le contrappone. Si potrebbe intravedere in ciò lo spostamento di una sorta di rivalità edipica, con la particolarità che non è un uomo l'oggetto del contendere tra le due donne. Si tratta di una prima vittoria per colei che fin dall'inizio è descritta come letteralmente «enflammée»[42]. Mlle Sergent ha i capelli rossi e le è sempre associata l'immagine del fuoco, fuoco della collera e della passione. Claudine arriva persino a immaginarla «en Furie, des serpents dans ses cheveux roux, voul[ant] embrasser Aimée Lanthenay qui se sauvait en criant»[43].

Dall'altro lato la descrizione di Aimée lascia intravedere sin da subito il desiderio della narratrice-protagonista, che non è velato, né sublimato:

> Pendant les récréations, comme le froid humide de ce vilain automne ne m'engage guère à jouer, je cause avec mademoiselle Aimée. Notre intimité progresse très vite. Nature de chatte caressante, délicate et frileuse, incroyablement câline, j'aime à regarder sa frimousse rose de blondinette, ses yeux dorés aux cils retroussés. Les beaux yeux qui ne demandent qu'à sourire ! Ils font retourner les gars quand elle sort. […] Petite Mlle Lanthenay, votre corps souple cherche et appelle un bien-être inconnu ; si vous n'étiez pas institutrice adjointe à Montigny, vous seriez peut-être... je ne veux pas dire quoi. Mais que j'aime vous entendre et vous voir […].[44]

Claudine cerca una vicinanza fisica ed emotiva con la giovane istitutrice attraverso lezioni private di inglese, un pretesto per instaurare un legame esclusivo:

---

[42] *Ibidem*.
[43] Ivi, pp. 41-42.
[44] Ivi, pp. 12-13.

> Ma maîtresse d'anglais me semble adorable ce soir-là, sous la lampe de la bibliothèque ; ses yeux de chat brillent tout en or, malins, câlins, et je les admire, non sans me rendre compte qu'ils ne sont ni bons, ni francs, ni sûrs. Mais ils scintillent d'un tel éclat dans sa figure fraîche, et elle semble se trouver si bien dans cette chambre chaude et assourdie que je me sens déjà prête à l'aimer tant et tant, avec tout mon cœur déraisonnable. Oui, je sais très bien, depuis longtemps, que j'ai un cœur déraisonnable, mais, de le savoir, ça ne m'arrête pas du tout.[45]

Il suo «cœur déraisonnable»[46] e una marcata sfrontatezza sono gli strumenti di cui Claudine si serve per riuscire nel suo intento: suggerire alla giovane istitutrice che vi sia un'intesa fra loro, ma screditando la rivale.

> Je demande, en baissant un peu la voix pour prendre le ton de nos bavardages :
> – Est-ce que mademoiselle Sergent vous a parlé de mes leçons avec vous ?
> – Oh ! presque pas. Elle m'a dit que c'était une chance pour moi, que vous ne me donneriez pas de peine […]
> – Vous n'avez pas remarqué qu'elle n'avait pas l'air contente quand je suis venue avec papa pour demander de prendre des leçons avec vous ?
> – Non... Si... Peut-être, mais nous ne nous sommes presque pas parlé le soir.[47]

La giovane protagonista sfoggerà una «promiscuité»[48] che reputerà lei stessa «odieuse»[49], sebbene sia voluta, mentre sottopone Aimée

[45] Ivi, pp. 18-19.
[46] *Ibidem*.
[47] Ivi, pp. 14-15.
[48] Ivi, p. 15.
[49] *Ibidem*.

ad un vero e proprio interrogatorio su ciò che avviene nella stanza che quest'ultima condivide con Mlle Sergent:

> – Vous couchez toujours dans la même chambre que mademoiselle Sergent ? […]
> – Il faut bien, mais c'est ennuyeux comme tout ! Le soir, à neuf heures, je me couche tout de suite, vite, vite, et elle vient se coucher après, mais c'est tout de même désagréable, quand on est si peu à son aise ensemble.
> – Oh ! ça me blesse pour vous, énormément ! Comme ça doit vous assommer de vous habiller devant elle, le matin ! Je détesterais me montrer en chemise à des gens que je n'aime pas ![50]

Ma questa affermazione resta senza risposta. Aimée riesce a svincolarsi dalle scomode allusioni di Claudine, imponendole di studiare, lasciando in sospeso la questione che ben presto verrà riaperta. Nel frattempo, proseguendo nel racconto delle giornate trascorse a scuola, la narratrice menziona alcuni episodi che chiamano in causa il suo rapporto con il corpo. Fisicità che può essere subita, come nel caso di Dutertre, il viscido ispettore e medico scolastico, che coglie ogni occasione utile per mettere le mani addosso alla giovane protagonista:

> […] cette double qualité l'autorise à venir nous visiter, et Dieu sait s'il en use ! […] [il] s'attarde auprès des plus grandes, surtout de moi, lit nos devoirs, nous fourre ses moustaches dans les oreilles, nous caresse le cou et nous tutoie toutes (il nous a vues si gamines !) en faisant briller ses dents de loup et ses yeux noirs.[51]

[50] *Ibidem*.
[51] Ivi, pp. 21-22.

E fisicità che può essere cercata, soprattutto con la giovane istitutrice, che non si sottrae ai molteplici tentativi di approccio da parte di Claudine, bensì li alimenta:

> – Oh ! petite Mademoiselle, il y a longtemps que je ne vous ai vue !
> – Mais... il n'y a que trois jours...
> – Ça ne fait rien... taisez-vous et embrassez-moi ! Vous êtes une méchante, et le temps vous semble court loin de moi... Ça vous ennuie donc bien, ces leçons ?
> – Oh ! Claudine ! Au contraire, vous savez bien que je ne cause qu'avec vous, et que je ne me plais qu'ici.
> Elle m'embrasse et je ronronne, et tout d'un coup, je la serre si brusquement dans mes bras qu'elle en crie un peu.[52]

Claudine muove così i primi passi all'interno del proprio percorso di crescita personale e sentimentale, sebbene non abbia un modello di riferimento al quale ispirarsi – è orfana di madre e figlia di un padre disinteressato. Tuttavia, un imprevisto che non aveva considerato si interpone tra la protagonista e la destinataria delle sue attenzioni. Una mattina, durante una lezione, Claudine sente su di sé il peso dello sguardo ricco di acredine di Mlle Sergent e comincia ad interrogarsi sulla ragione di tale ostilità, più evidente del solito. Allo stesso tempo, non riuscendo a trovare Aimée nei corridoi, si domanda se vi sia una correlazione tra il malumore della direttrice e la temporanea scomparsa dell'istitutrice. Il dubbio viene presto sciolto: Claudine scorge le due donne mentre attraversano il cortile della scuola tenendosi sottobraccio. «Le spectacle de cette idylle tourne mon inquiétude en chagrin»[53], racconta la protagonista. Decide dunque di chiedere spiegazioni all'ambigua Aimée, la quale,

[52] Ivi, pp. 26-27.
[53] Ivi, p. 36.

dopo un'iniziale reticenza, svela a Claudine quanto la direttrice le ha dichiarato la sera precedente, cedendo alla vulnerabilità, e rivelando tutto l'affetto che prova per Aimée. Alla descrizione di una simile confessione la narratrice non risparmia un tono patetico, dimostrando come le intenzioni e i sentimenti di Mlle Sergent non presentino per lei una reale minaccia, confidando nell'indifferenza di Aimée a tali attenzioni. Ma le parole di Mlle Sergent sortiscono l'effetto da lei sperato, come Claudine capisce dal suo dialogo con Aimée:

> – Mais vous, vous ne l'aimez pas du tout ?
> Elle répond sans me regarder :
> – Non, bien sûr ; mais réellement, elle semble m'aimer beaucoup et je ne m'en doutais pas.
> Elle me glace, sa réponse, parce qu'enfin je ne suis pas encore idiote, et je comprends ce qu'on veut me dire. […] Comme elle s'éloigne vite de moi, et comme l'autre a vite réussi ! Lâche petite Lanthenay! Elle aime le bien-être comme une chatte qui a froid, et comprend que l'amitié de sa supérieure lui sera plus profitable que la mienne![54]

Claudine deve rinunciare a Aimée. In una lotta impari tra le due pretendenti, Mlle Sergent ha la meglio in quanto più stabile e capace di mantenere e viziare la giovane istitutrice, soggetta a una dinamica di potere e dominazione. A guardare bene, anche Claudine cerca fin dall'inizio del rapporto con Aimée di imporle la sua volontà di dominio. Il desiderio di possesso da parte della giovane eroina è riconducibile all'attaccamento che manifesta nei confronti degli animali. Paragonare Aimée a un animale le permette, infatti, di

[54] Ivi, p. 41.

oggettificarla, di ridurne l'aspetto umano, e dunque di esercitare su di lei un controllo più saldo:

> En sortant, seulement, dans le corridor noir, je l'embrasse de toute ma force sur son cou mignon et blanc, dans ses petits cheveux qui sentent bon. Elle est amusante à embrasser comme un petit animal chaud et joli, et me rend mon baiser tendrement. Ah ! je la garderais bien tout le temps près de moi, si je pouvais ![55]

In questo contesto, la direttrice assume simbolicamente il ruolo di un marito, suscitando le critiche di numerosi personaggi maschili che percepiscono la nuova relazione come una minaccia alla propria virilità: «Moi, ça m'ennuierait que ma femme fût dominée de cette façon par un otre [sic] que par moi»[56]. Claudine commenterà a sua volta: «Je suis de son avis»[57]. Allo stesso tempo, Mlle Sergent riveste un altro ruolo per la protagonista: quello di iniziatrice. «Elle est celle qui a conquis Aimée et elle donne par là un modèle de séduction à la jeune Claudine»[58], sostiene Lavandier. Mlle Sergent è una donna sensuale e libera di amare altre donne, senza bisogno di celarlo. Il suo legame amoroso con la bella insegnante suscita in Claudine curiosità e stupore, ma non scandalo. La narratrice-protagonista saprà in seguito rievocare questo amore tra donne come archetipo originario della propria relazione con la sulfurea Rézi di cui si racconterà in *Claudine en ménage*.

Nonostante Colette dedichi, rispetto al passato, un maggiore spazio al racconto dei sentimenti tra due personaggi femminili, il modo in cui descrive le scene più marcatamente sensuali, come nota Jennifer

---

[55] Ivi, p. 28.
[56] Ivi, p. 67.
[57] *Ibidem*.
[58] R. LAVANDIER, *Écritures féminines et psychosexualité*, cit., p. 49.

Waelti-Walters, rimane saldamente inscritto nella tradizione delle rappresentazioni, da una prospettiva maschile[59], della sessualità lesbica nella letteratura francese precedente, in quanto la sensualità tra due donne si riduce a un preludio fanciullesco al vero e proprio compimento del rapporto eterosessuale[60]. Gli incontri tra Aimée e Mlle Sergent a cui Claudine assiste sono fugaci e parzialmente celati. La visione parziale di tali scene mi sembra foriera di una duplice funzione: da un lato evidenzia il ruolo che la narratrice-protagonista assume, ossia quello di osservatrice affascinata da ciò che vede – di nascosto e alla luce del sole –, dall'altro attenua la rilevanza della componente sessuale dell'esperienza narrata.
In una scena esemplare, non trovando Mlle Sergent e Aimée nel loro ufficio, Claudine si reca nel dormitorio e scorge una porta semichiusa. Guardando dallo spiraglio, assiste a un momento di tenerezza tra le due donne:

> Mlle Sergent, assise dans son grand fauteuil, me tourne le dos, heureusement, et tient son adjointe sur ses genoux, comme un bébé; Aimée soupire doucement et embrasse de tout son cœur la Rousse qui la serre […] Je ne vois pas leurs figures parce que le fauteuil a un grand dossier assez haut, mais je n'ai pas besoin de les voir.[61]

La vista della scena nella sua completezza viene dunque intralciata da ostacoli fisici che si interpongono tra le due donne e lo sguardo di Claudine, ma i dettagli scrutati risultano sufficienti a suggerire sensualità, senza però scandalizzare eccessivamente il lettore.
Ricorrono spesso all'interno del romanzo scene in cui Claudine osserva il mondo che la circonda, soprattutto se quel mondo è abitato

[59] Cfr. J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, cit., p. 64.
[60] Cfr. ivi, pp. 64-65.
[61] COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., p. 61.

da “oggetti” del suo desiderio, quali Aimée e, successivamente, Rézi.

Il voyeurismo, a differenza di quanto emerge dai romanzi di matrice maschile, non si configura né come esperienza segreta, né come esercizio puramente intellettuale: esso si presenta, piuttosto, come pratica pubblica. Nei romanzi della saga di *Claudine* i personaggi osservano, speculano e commentano le attività degli altri, fantasticano, accettano e raccontano le proprie infedeltà. L’originalità del voyeurismo di Claudine risiede nel suo stretto legame con i propri appetiti. Meno innovative appaiono, invece, l’impertinenza e l’insolenza di Claudine, tratti distintivi della figura della studentessa – al contempo eccitata ed eccitante – il cui desiderio per Aimée e per Rézi richiama la rappresentazione della lesbica diffusa in molti testi di fine secolo, concezione di matrice maschile che la configura quale emblema della malizia. Da Claudine di Colette a Thérèse di Violette Leduc, il voyeurismo femminile acquista intensità concentrandosi sul rapporto tra il sé e l’altro. Allo stesso tempo, l’atteggiamento stereotipato dell’adolescente curiosa, caratteristico di Claudine, diminuisce progressivamente, fino a scomparire. Il passaggio da Claudine a Thérèse, come nota Elaine Marks, è un passaggio dalla consapevolezza di sé nella cultura alla consapevolezza di sé nella scrittura[62], dal tentativo di rappresentare nuovi atteggiamenti in un linguaggio antico al tentativo di creare un linguaggio capace di esprimere ciò che nella letteratura occidentale non viene detto: la sessualità femminile attraverso le parole di una donna che attribuisce il giusto nome alle cose.

[62] Cfr. E. MARKS, *Lesbian Intertextuality*, in G. STAMBOLIAN e E. MARKS (a cura di), *Homosexualities and French Literature*, Cornell University Press, Ithaca – New York 1979, pp. 353-377, p. 363.

In *Claudine à l'école* fa il suo ingresso un altro personaggio potenzialmente lesbico: Luce, sorella minore di Aimée. Al suo arrivo, Luce viene descritta come un animale selvatico, con «yeux bridés»[63] che richiamano quelli dei gatti, animali che Claudine ama spesso paragonare alle donne che frequenta. Inizialmente oggetto di un tentativo di addomesticamento («Viens, petite, viens ici avec moi. N'aie pas peur»[64]), suscita in Claudine una curiosità soltanto passeggera: la protagonista perde interesse dopo pochi minuti, e solo un eventuale tornaconto personale le restituisce attrattiva ai suoi occhi. Nonostante abbiano la stessa età, Claudine si rivolge a lei chiamandola «petite»[65] o «gamine»[66], ridimensionandola e ponendosi così in una posizione di potere che alimenta la propria misoginia. La volontà di dominio di Claudine si intensifica progressivamente: dapprima obbligandola a chiamarla «Votre Altesse»[67], poi ricorrendo a insulti e percosse quando Luce non soddisfa le sue aspettative. Simbolo della dominazione che non era riuscita a esercitare su Aimée per trattenerla accanto a sé, Claudine riverserà su Luce una serie di crudeltà. Tali atteggiamenti verranno messi in atto con un certo compiacimento, come una sorta di gioco violento, ma accettato da entrambe le parti:

> — Trop brutales ? Alors, ça t'embête, quand je te bats, quand je te bouscule ?
> Elle rit sans lever les yeux :
> « Non, parce que je vois bien que vous… que tu ne fais pas ça méchamment, par brutalité… enfin que c'est quelque chose comme

[63] COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., p. 65.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ibidem*.
[67] Ivi, p. 81.

> des farces pas pour de vrai ; c'est comme quand tu m'appelles "cruche", je sais que c'est pour du rire. Au contraire, j'aime bien avoir un peu peur, quand il n'y a pas de danger du tout. »
> Tralala ! Pareilles toutes deux ces petites Lanthenay, lâches, naturellement perverses, égoïstes et si dénuées de tout sens moral, que c'en est amusant à regarder.[68]

Così come accade con Aimée, Claudine si diletta nel descrivere l'aspetto fisico di Luce, soffermandosi in particolare sui suoi grandi occhi verdi che tanto le ricordano la gatta Fanchette, senza tuttavia mai attribuirle qualità intellettuali. In questo primo volume, le figure femminili con le quali la protagonista intrattiene amicizie romantiche vengono costantemente ridotte alla loro fisicità, senza che vengano loro riconosciute altre caratteristiche.

Claudine domina Luce e trae piacere dal farlo. Percuoterla e insultarla diventa per lei un mezzo per «dégourdir»[69] la piccola Luce e per ottenere informazioni utili. Tale comportamento, inedito da parte di una donna che intrattiene relazioni con altre donne, risulta tuttavia sintomatico dell'epoca in cui l'eroina si muove: un tempo in cui l'uomo deteneva autorità assoluta sul matrimonio, con il diritto di esercitare una certa violenza sulla moglie e sui figli, purché non oltre certi limiti: «le "devoir conjugal" autorise le mari à user de violence, dans les limites tracées par la "nature"»[70].

Inoltre, il fatto che Claudine riduca Luce e Aimée a semplici oggetti, paragonandole a una gatta o a un animale in generale, e che le consideri unicamente dal punto di vista fisico, reputandole intellettualmente inferiori, costituisce un esempio di misoginia

[68] Ivi, p. 92.
[69] Ivi, p. 82.
[70] G. DUBY, P. PERROT (dir.), *Histoire des Femmes en Occident. Le XIXe siècle*, Plon, Evreux 1991, t. IV, p. 105.

interiorizzata. Tale atteggiamento corrisponde a ciò che Kathleen Barry definisce *male identification*, ossia l'assunzione da parte di una donna della prospettiva maschile al punto da considerare le donne (includendo se stessa) come esseri inferiori. Secondo Barry, l'effetto di tale identificazione è il seguente:

> Internalizing the values of the colonizer and active participation in carrying out the colonization of one's self and one's sex can otherwise be defined as male identification. Male identification is the act whereby women place men above women, including themselves, in credibility, status, and importance in most situations regardless of the comparative quality the women may bring to the situation. Through male identification, women automatically acknowledge men's authority, word, and actions. Interaction with women is seen as a lesser form of relating on every level.[71]

Non sorprende, dunque, che Claudine strappi senza esitazione la lettera d'amore ricevuta da Luce, turbata dall'idea che la ragazza possa essersi innamorata di lei. La narratrice-protagonista sintetizza così la propria inclinazione al dominio in questi termini:

> Ma foi non, je ne veux pas ! Si ça me disait, ça serait avec quelqu'un de plus fort et de plus intelligent que moi, qui me meurtrirait un peu, à qui j'obéirais, et non pas avec une petite bête vicieuse qui n'est pas sans charme, griffante et miaulante, rien que pour une caresse, mais trop inférieure. Je n'aime pas les gens que je domine ?[72]

Delinea così il ritratto del partner ideale, «plus fort», «plus intelligent», figura che richiama quella di un uomo – o un marito – a cui sottomettersi, non inferiore come, ai suoi occhi, può esserlo una

[71] K. BARRY, *Female sexual slavery. From prostitution to marriage. The landmark study of all the ways women are sexually enslaved*, Avon Books, New York 1981, p. 202.
[72] COLETTE, *Claudine à l'école*, cit., p. 120.

donna. L'avere relazioni saffiche ma desiderare, al tempo stesso, il matrimonio con un uomo si avvicina così sia all'identificazione maschile interiorizzata, sia alla *compulsory heterosexuality*[73] teorizzata da Adrienne Rich, la costrizione inconscia all'eterosessualità in cui crescono le donne.
Quando il padre decide improvvisamente di trasferirsi a Parigi, il controllo che Claudine ha sulla propria vita si dissolve in un istante. Nella capitale, ella diventa una borghese fra tante, privata dell'ambiente familiare in cui era cresciuta e si era formata. Spaesata, cerca di adattarsi al meglio, ma si ammala presto di una febbre che la porta quasi alla morte, sintomo del disagio provato in quel nuovo contesto. Così si apre *Claudine à Paris* (1901), che rappresenta un punto di passaggio da un prima a un dopo: colei che a Montigny dominava, a Parigi desidera essere dominata. A determinare un simile cambiamento è il personaggio di Renaud, che, nel corso della narrazione, da spasimante diventerà marito della protagonista. Secondo Waelti-Walters, Claudine è inserita nel modello familiare di una donna nata lesbica[74]: è orfana di madre e il padre è taciturno, imprevedibile e non presta attenzione alla figlia. Claudine è allegramente non amata e sembra prosperare nella libertà e nell'abbandono. Tale modello è completato dalla licenziosità inappropriata del padre, un padre metaforico come Renaud, che incarna il triplice ruolo di figura paterna, marito e amante.
Il secondo volume della saga vede Claudine alla soglia dei diciott'anni, in una città che non conosce e alla scoperta della vita adulta. A differenza di quanto avviene in *Claudine à l'école*, questo

[73] A. RICH, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, Antelope Publications, Denver 1982.
[74] Cfr. J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, cit., p. 66.

capitolo del ciclo non offre spazio a vicende sensuali e sentimentali lesbiche. L'unico rapporto con risvolti sensuali preso in considerazione è quello che gradualmente si va delineando tra la protagonista e Renaud, più grande di lei. Egli le apre le porte della buona società parigina, la porta a teatro, le fa scoprire un mondo nuovo. Si comporta come il padre ideale, esercitando quell'autorità che Claudine percepisce come necessaria: «C'est un père comme lui qui me manque. Oh ! Je ne veux pas dire du mal du mien ; ce n'est pas de sa faute s'il est un peu spécial… Mais celui-ci, je l'aurais adoré !»[75]. Il paragone con un padre – dunque con un capo famiglia – instaura subito una dinamica gerarchica fra loro. Non è una donna ai suoi occhi, bensì una bambina che aspetta che un uomo prenda in mano la situazione.

Parallelamente al rapporto con Renaud, Claudine coltiva l'amicizia con Marcel, omosessuale e suo cugino, nonché figlio di Renaud. Accomunati da una potenziale omosessualità – Claudine fino a questo momento non ha ancora sperimentato realmente l'unione con un'altra donna – sono soliti condividere racconti sulle rispettive esperienze sentimentali con persone dello stesso sesso. In una conversazione con Marcel, raccontando del suo rapporto con Luce, per la quale confessa di aver provato attrazione più di quanto volesse ammettere a se stessa, Claudine si rende conto che il cugino si eccita ascoltando la storia della sua relazione con la vecchia compagna di scuola: «il bat des cils, il a des pommettes tachées de carmin et son joli nez vient de pâlir»[76]. Osserva: «Ce n'est pas moi qui l'émeus, pardi, c'est mon histoire, et les détails qu'il espère !»[77]. In quel

[75] COLETTE, *Claudine à Paris*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 294.
[76] Ivi, p. 262.
[77] *Ibidem*.

momento, Claudine prende coscienza dell'interesse erotico maschile, non rivolto alla sua persona, ma ai dettagli scandalosi che può scegliere di rivelare o meno riguardo al suo rapporto con un'altra giovane donna. È consapevolmente sicura del valore narrativo intrinseco della propria sessualità, e inizia a capire in che modo può usare la narrazione e il racconto per attirare l'attenzione e l'interesse delle persone attorno a lei.

In questo scambio tra Marcel e Claudine, Colette sembra profetica nell'anticipare ciò che Michel Foucault, circa settantacinque anni più tardi, avrebbe descritto come il piacere della confessione. Piacere in cui l'iscrizione del sesso in un «régime ordonné de savoir»[78], da parte dell'ascoltatore autorevole che mantiene il controllo sulla narrazione di chi confessa, genera:

> […] un plaisir autre : plaisir à la vérité du plaisir, plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret, à la débusquer par la ruse ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir.[79]

Colette, tuttavia, rielabora l'atto della confessione, ponendo l'accento sulla consapevolezza di Claudine degli effetti gratificanti che il suo racconto produce su Marcel. Claudine si accorge, osservando il volto del cugino mentre gli racconta della sua piuttosto innocua relazione con Luce, di quanto egli appaia "bello" nella sua eccitazione.

Invece di agire unicamente come fonte di piacere nella sua confessione a Marcel, Claudine erotizza ciò che riconosce come

[78] M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, t. I, p. 93.
[79] Ivi, p. 95.

un'eccitazione puramente impersonale, traendo piacere estetico dall'eccitazione intellettuale e astratta di Marcel. In seguito, per mantenere viva l'attenzione del suo interlocutore, conclude che, una volta esaurita la "verità" del suo legame con Luce, «il s'agit de faire des forgeries, quelque chose de bien. Mentons !»[80]. Come osserva Sophie Yates, Colette introduce il racconto e l'arte della menzogna come atti erotici supremi, forze capaci di trascendere le inclinazioni sessuali e di superare le inibizioni per produrre effetti tangibili a partire da ciò che è, in sostanza, intangibile e irreale[81]. La consapevolezza di Claudine, in quanto narratrice, dell'effetto che esercita su Marcel si può leggere come il riflesso diretto della consapevolezza di Colette, in quanto autrice, dell'impatto delle sue storie sui lettori. Anziché limitarsi a soddisfare le aspettative di un pubblico abituato a consumare un certo "tipo" di lesbica, Colette, attraverso Claudine, rivolge lo sguardo proprio a coloro che cercano nelle sue parole stimoli di natura erotica. La lucidità con cui Claudine inventa una menzogna, che ritiene abbastanza convincente da appagare il cugino, diventa così uno specchio della scrittura consapevole di Colette sul desiderio omosessuale, mediata dalla voce del personaggio. Claudine scopre inizialmente il piacere che può derivare dall'eccitazione narrativa suscitata dalla propria sessualità, fino a rendersi conto dei limiti che, in quanto donna, le impediscono di vivere pienamente le proprie inclinazioni, anziché soltanto metterle in scena. In *Claudine en ménage* (1902), una Claudine ormai sposata torna con Renaud, durante la luna di miele, nella vecchia scuola. I due sposi prestano attenzione particolare alle

[80] COLETTE, *Claudine à Paris*, cit., p. 275.
[81] Cfr. S. YATES, *Queer desire and narrative fiction in works of Colette, Renée Vivien and Natalie Barney*, University of North Carolina, Charlotte 2020, p. 33.

ragazze, in un gioco di seduzione, richiamando volutamente l'affetto appassionato di Claudine per Aimée Lanthenay. Claudine si schiera senza esitazione dalla parte dell'osservatore maschile, confrontandosi con Renaud sul fascino offerto dai corpi acerbi delle giovani allieve. Il distacco con cui valuta il livello di avvenenza delle ragazze, che fino a poco tempo prima erano sue pari, riflette lo sguardo feticizzante del marito, che idealizza la sua anima da scolara. Insieme danno vita a un gioco che trasforma le giovani studentesse in figure passive e prive di soggettività, funzionali all'iper-soggettività di Claudine. Spostando il gioco della seduzione dalla loro coppia ai corpi delle allieve più giovani, Claudine riesce a mantenere un ruolo attivo e consapevole nella dinamica di attrazione del marito verso il tipo di ragazza che rappresenta la sua stessa immagine adolescenziale. In questo modo, salvaguarda la propria soggettività attraverso la spersonalizzazione deliberata delle studentesse. Questo specifico gioco di seduzione, commenta Waelti-Walters, «creates an extraordinarily suggestive metaphor, which moves on three levels simultaneously within the novel»[82]: quello del passato di Claudine e di come Renaud corteggiò la sua giovanissima futura sposa, tentandola con la cioccolata – dunque il desiderio che porta al desiderio; l'introduzione delle ragazze alla sessualità da parte di uomini più anziani, che rimanda alla storia di Luce e suo zio, divenuto nel frattempo suo marito e padrone; il coinvolgimento, separato e reciproco, di Renaud e Claudine, in giochi sensuali e sessuali nel ruolo di partecipanti e osservatori l'uno dell'altra, che preannuncia gli episodi con Rézi.

[82] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, cit., p. 68.

2.2 *Claudine en ménage*: il successo di pubblico dello stereotipo

Nella serie dei volumi dedicati a Claudine, *Claudine en ménage* riscuote il successo maggiore. Il romanzo traspone un episodio della vita di Colette, un'avventura lesbica provocata dall'usura della vita coniugale, dalla curiosità della giovane donna e dalla perversità di Willy. Il titolo iniziale del terzo capitolo della saga, *Claudine amoureuse*, forse riassume meglio il tema centrale del romanzo: Claudine è innamorata di Renaud, ma anche di Rézi.
Il personaggio più complesso è quello di Claudine; la psicologia di Renaud, così come quella di Rézi, è meno esplorata, trattandosi di personaggi osservati e raccontati soltanto dal punto di vista della protagonista. Rispetto a *Claudine à l'école*, con *Claudine en ménage* risulta ancora più evidente quanto il lesbismo di Claudine sia costruito totalmente all'interno dei parametri dell'eterosessualità, del matrimonio e del ruolo della donna come proprietà del marito.
Una volta a Parigi, la protagonista incontra Rézi Lambrook; il loro legame è immediato, stretto e allusivo. Entrambe sono sposate e i mariti di entrambe sono costantemente presenti. Tuttavia, il marito di Rézi è una figura minacciosamente vigile, intenzionata a impedire alla moglie di avere una vita amorosa alternativa a quella coniugale, mentre Renaud veglia su Claudine, incarnando un perfetto esemplare di voyeur. Sono raccontate le abitudini quotidiane delle donne della classe media: l'una che al mattino fa visita all'altra mentre quest'ultima è in procinto di vestirsi; la visita alle cinque per parlare della loro giornata, piena di impegni sociali, obblighi e preparativi vari. L'attrazione tra le due donne inizia a prendere forma rapidamente: «Ce qui ne varie pas, c'est, à cinq heures, visite à Rézi ou visite de Rézi ; elle s'attache à moi, de plus en plus, sans le cacher.

Et moi je m'attache à elle, mon Dieu, en le cachant…»[83]. Claudine ha i capelli corti, non mostra interesse per nessun uomo che non sia Renaud, quindi tutti, uomini e donne, pensano che lei sia interessata esclusivamente alle donne:

> Grâce à ma coiffure courte et commode, je dois avouer – ma modestie en saigne ! – que j'inquiète également les femmes et les hommes.
> À cause de ma toison coupée et de ma froideur envers eux, les hommes se disent : « Elle *est* pour femmes. » Car, cela frappe l'entendement, si je n'aime pas les hommes, je *dois* rechercher les femmes, ô simplicité de l'esprit masculin !
> D'ailleurs les femmes – à cause de ma toison coupée et de ma froideur envers leurs maris et leurs amants – me paraissent enclines à penser comme eux.[84]

Questa apparente negazione delle tendenze lesbiche di Claudine non è altro che il preludio a una discussione tra Claudine e il marito sul motivo per cui Renaud non è dispiaciuto all'idea che Claudine possa essersi innamorata di Luce – «une trop tendre amie»[85] –, anzi spinge Claudine a trattare Rézi con più gentilezza, diventando «une Luce plus heureuse»[86], mentre ogni questione relativa all'omosessualità di Marcel, suo figlio, lo indispettisce. Questo potenziale lesbismo, secondo Renaud, è irrilevante: si tratta di un diversivo che non soltanto consola le donne dell'assenza maschile, ma rafforza anche il loro gusto per gli uomini:

> – Non, ce n'est pas la même chose ! Vous pouvez tout faire, vous autres. C'est charmant, et c'est sans importance…

[83] COLETTE, *Claudine en ménage*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 447.
[84] Ivi, pp. 447-448.
[85] Ivi, p. 453.
[86] *Ibidem*.

– Sans importance… je ne suis pas de votre avis.
– Si, je dis bien ! C'est entre vous, petites bêtes jolies, une… comment dire ?… une consolation de nous, une diversion qui vous repose…
– Oh ?
– … ou du moins qui vous dédommage, la recherche logique d'un partenaire plus parfait, d'une beauté plus pareille à la vôtre, où se mirent et se reconnaissent votre sensibilité et vos défaillances… Si j'osais (mais je n'oserai pas), je dirais qu'à certaines femmes il faut la femme pour leur conserver le goût de l'homme.[87]

Renaud tratta le donne come piccoli animali, proprio come trattava le studentesse nel dormitorio. Il suo atteggiamento nei confronti del lesbismo, come nota Waelti-Walters, rientra in una visione maschile tipica dell'epoca[88]. Le donne sposate, percepite principalmente come eterosessuali, potevano comunque disporre di "tempo libero" da trascorrere con altre donne, purché ciò non arrecasse disturbo a nessun uomo.

Renaud prova piacere all'idea che sua moglie abbia rapporti sessuali con un'altra donna. Descrive e sperimenta l'attaccamento tra Claudine e Rézi in termini estetici, riducendo la loro reciproca attrazione a uno spettacolo messo in scena a suo beneficio. Quando Claudine gli chiede aiuto per trovare un posto in cui lei e Rézi possano stare da sole, lui acconsente prontamente. Un marito accondiscendente. Poiché, tuttavia, non sarebbe appropriato che due donne siano sole nella *garçonnière*, le accompagna e tiene la chiave. Ciò significa che detiene il controllo sui loro incontri. Infatti, con grande fastidio e disagio di Claudine, Renaud si intrattiene con loro sempre più a lungo, ogni volta, prima di andarsene. Alla fine, Claudine, disperata, chiede in prestito l'appartamento di Marcel, ma

[87] Ivi, pp. 453-454.
[88] Cfr. J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, cit., p. 69.

lo fa solo una volta, poiché comunque Marcel si ferma a fare la guardia. Si può così tracciare un parallelo tra il controllo negativo esercitato dal marito di Rézi e il controllo positivo, ma altrettanto vigile, presente nell'aiuto fornito da Renaud. Si potrebbe parlare di cambiamento di codici morali, ma non sarebbe del tutto corretto. In una discussione su cosa si possa reputare vizio e cosa no, Claudine osserva che per Renaud l'adulterio è da intendersi come «une question de sexe»[89]: «[…] si j'avais parlé de prendre "une amie" au lieu d' "un amant", il aurait trouvé mon petit raisonnement très sortable. Pour Renaud l'adultère est une question de sexe!»[90]. Alle donne è permesso di avere un desiderio omosessuale, ma non la libertà di perseguirlo fino al punto in cui potrebbe sostituire il "dovere" eterosessuale. Claudine deve dunque esercitare la sua sessualità per e con Renaud. Scrive Sylvain Bonmariage: «Je sais bien que la vie de deux femmes unies par le goût des baisers de Gomorrhe ne peut être comparée à celle d'amants normaux. Elle est épisodique, et, la plupart du temps, n'empêche pas l'intervention de l'homme»[91]. Per la prima volta, la protagonista percepisce su di sé lo sguardo feticizzante del marito. Se fino a questo momento Claudine ha potuto scegliere come gestire la sua sessualità e sensualità a beneficio di un'altra persona, si ritrova ora in balia del lussurioso esame del marito nella sua relazione con Rézi. Perde il controllo della soggettività sessuale che ha mantenuto fino a questo punto della narrazione, derogando al desiderio di un altro che la priva dell'intimità del suo desiderio che perde quindi la connotazione di privato. Il crescente disagio che Claudine prova in quanto donna, il cui desiderio lesbico è esaminato attentamente dagli uomini che la

[89] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 468.
[90] *Ibidem*.
[91] S. BONMARIAGE, *Willy, Colette et moi* (1954), Anagramme éditions, Croissy sur Seine 2004, p. 87.

circondano, si complica ulteriormente nel momento in cui l'uomo, che osserva e trae un certo piacere dalla contemplazione della sua relazione con una donna, è, a sua volta, un uomo attratto solo dagli uomini. La relazione tra Claudine e Marcel offre infatti un'interessante panoramica sulle prime interpretazioni di Colette delle dinamiche di potere insite nel confronto tra espressioni maschili e femminili del desiderio omosessuale – interpretazioni che subiranno un'evoluzione nel corso della produzione letteraria di Colette.

Marcel subisce su di sé lo sguardo sprezzante di suo padre e un'inevitabile ostracismo familiare per via delle proprie relazioni sentimentali con altri uomini – «Moi, je devrais y être habitué, hélas! mais ces histoires me soulèvent d'une telle horreur !»[92], confessa Renaud a Claudine. Nonostante le difficoltà che sperimenta in quanto uomo che ama gli uomini, l'approccio di Marcel alle relazioni di Claudine con altre donne è manifestamente opportunistico. Anche Marcel prova piacere per i racconti erotici di Claudine, accostabile a quello che prova Renaud. Tale piacere metterebbe in discussione la sessualità di Marcel. Non è chiaro se la narrazione intenda indicare che l'identità del "figliastro" potrebbe essere un po' più fluida della rigida categorizzazione culturale da cui egli trae un così chiaro senso di orgoglio, considerando le sue relazioni omosessuali "vere" rispetto a quelle di Claudine. Mi sembra verosimile ipotizzare che l'eccitazione di Marcel per i racconti di Claudine sia prova del fatto che lo sfruttamento narrativo da parte degli uomini di storie d'amore femminili esista oltre i confini dell'attrazione o dell'orientamento sessuale.

Marcel si rifiuta, tuttavia, di riconoscere che l'amore di Claudine per una donna possa essere serio e degno di nota quanto i sentimenti che

[92] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 453.

lui prova per gli uomini. Dopo che Claudine racconta a Marcel l'incontro amoroso fittizio con Luce, gli chiede di ricambiare raccontandole la storia della sua relazione con Charlie, un suo amico di scuola. Marcel elude la domanda, osservando con compostezza che «les amitiés chastes, passionnées et toutes de cœur, sont plus difficiles à raconter»[93]. È interessante notare che, dopo aver strappato con entusiasmo a Claudine quella che in realtà è una bugia riguardante la natura carnale della sua attrazione per Luce per i suoi soli interessi pruriginosi, Marcel inquadri la propria passione per Charlie come «chaste»[94] e piena di sentimento. Inoltre, la sua narrazione del desiderio tra due uomini, poiché sarebbe intrinsecamente superiore a quella tra donne, non ha bisogno di essere raccontata. Essendo Claudine una donna, le sue avventure sensuali (anche se immaginarie) diventano un bersaglio facile per lo sfruttamento, mentre la relazione di Marcel con Charlie, che lui dipinge come un amore strettamente platonico, resta al di fuori della discussione. Un simile scambio mette in luce la disuguaglianza di potere, dunque di legittimità, tra omosessualità maschile e lesbismo. Inoltre, diventa chiaro che la disuguaglianza di potere di cui godono uomini e donne, che sperimentano il desiderio omosessuale, si esprime al meglio attraverso le storie e la letteratura a cui hanno accesso. In quanto uomo, Marcel partecipa ed è beneficiario di una "continuità culturale" (la «cultural continuity»[95] di cui parla Lawrence R. Schehr) già esistente sull'omosessualità che, all'epoca in cui Colette scrive, tradizionalmente si basa sulla dispensazione di libri e racconti specifici che rafforzano e rassicurano sui sentimenti

[93] COLETTE, *Claudine à Paris*, cit., p. 276.
[94] *Ibidem*.
[95] L. R. SCHEHR, *Alcibiades at the Door: Gay Discourses in French Literature*. Stanford University Press, Stanford 1995, p. 16.

e sul desiderio che gli uomini provano per gli altri uomini[96]. Colette dimostra di essere ben consapevole delle tradizioni intellettuali e letterarie che dominavano e circondavano l'omosessualità maschile nella scena in cui Marcel mostra a Claudine una lettera di Charlie, che offre una panoramica completa degli scrittori e dei pensatori che propongono un'alternativa culturale allo sguardo duro di sessuologi e psicologi. Charlie scrive a Marcel:

> Pour me retremper dans ma foi et ma religion sexuelle, j'ai relu les brûlants sonnets de Shakespeare au comte de Pembroke, ceux, non moins idolâtres, de Michel-Ange à Cavalieri, je me suis fortifié en reprenant des passages de Montaigne, de Tennyson, de Wagner, de Walt Whitmann et de Carpenter…[97]

Grazie alla disinvolta facilità con cui Charlie riesce a identificare e nominare le fonti di conforto intellettuale ed emotivo a disposizione sua (e quindi dei giovani omosessuali), il lettore prende coscienza della fiorente sottocultura omosessuale che esisteva in Europa nei primi anni del Novecento. La descrizione che Charlie fa della sua sessualità come accompagnata, dunque sostenuta, da antecedenti culturali che la elevano al pari di una «religion» allude, inoltre, al senso di superiorità che potrebbe provare un uomo che ha dalla sua parte una tale sottocultura. Mentre il desiderio di Claudine per altre donne sarebbe interessante solo per la sua capacità di suscitare l'attenzione degli uomini, il desiderio di Marcel per altri uomini è elevato e purificato dalla storia culturale da cui trae beneficio come uomo. Colette si mostra pertanto già molto consapevole di questa distinzione tra uomini e donne nella loro espressione del desiderio omosessuale. Claudine ha assistito all'amore lesbico e lo ha sperimentato, ma le manca qualsiasi tipo di contesto culturale

[96] Cfr. *ibidem*.
[97] COLETTE, *Claudine à Paris*, cit., p. 302.

attraverso il quale convertire quel desiderio in una vera e propria identità.
Il senso di ostilità maschile verso l'espressione femminile del desiderio genuino per le altre donne viene trasposto simbolicamente nel momento in cui Claudine, alla disperata ricerca di un po' di tregua dall'intromissione di Renaud nella sua relazione lesbica, chiede a Marcel di utilizzare il suo appartamento per un appuntamento tra lei e Rézi. Gli oggetti d'arredo della stanza di Marcel, infatti, se suggeriscono la sessualità non normativa del giovane, suggeriscono però anche la presenza oppressiva della sua mascolinità.

> Je joue, le doigt pressant un bouton électrique, à répandre sur cet autel la lumière qui tombe d'une fleur de cristal renversée… Orchidée, va !
> Rézi montre d'un index mince les coussins qui jonchent le divan :
> « Voilà qui suffirait à raconter qu'une femme ne mit jamais ici sa tête, ni le reste. »
> Je ris de sa malice perspicace. Les coussins, bien choisis, sont tous de brocart rude, de broderie au fil d'or et d'argent, de quinze-seize pailleté. Une chevelure féminine s'y carderait pitoyablement.[98]

Tutto nell'appartamento è allo stesso tempo minuziosamente ornato (cliché dell'attenzione omosessuale) ma essenzialmente ostile alle donne. La «fleur de cristal renversée»[99] che pende sulle due amanti rappresenta letteralmente l'inversione del simbolo vaginale o femminile. I cuscini minacciano di aggrovigliare dolorosamente i capelli delle due donne che sperano di trovare rifugio in quello spazio. La stanza, che avrebbe dovuto servire da simbolo per l'analoga necessità, sia di Claudine che di Marcel, di nascondere o

[98] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., pp. 497-498.
[99] *Ibidem*.

mascherare i loro desideri omosessuali, ma anche di realizzarli senza lo sguardo altrui, invece evidenzia la dinamica di potere ineguale tra i loro due desideri.
Tuttavia, nonostante una simile differenza, in un altro momento del romanzo l'omosessualità maschile e femminile vengono poste sullo stesso piano. Colette esprime la propria visione ambigua della sessualità in una conversazione tra Claudine e Renaud, in cui viene postulato che «l'unisexualité»[100], senza distinzione, sia da considerarsi un «vice»[101], ma «ça dépend comment on la pratique»[102]: «Je prends un amant, sans amour, simplement parce que je sais que c'est mal : voilà le vice»[103], commenta Claudine.
Florence Tamagne osserva come le *Claudine*, in particolare il primo e il terzo volume del ciclo, offrano una rappresentazione limitata e stereotipata del lesbismo:

> Claudine n'est pas une lesbienne au sens moderne du terme, elle n'est même pas une femme libérée […]. La représentation de Claudine comme lesbienne n'est qu'un prétexte érotique […]. Ce que Claudine incarne, ce n'est pas la lesbienne, c'est l'idée de la lesbienne dans l'entre-deux-guerres, dans les milieux à la mode où il est de bon ton d'avoir l'air émancipé et blasé. L'élite française, qui n'aurait pas toléré une lesbienne militante et agressive, s'accommodait parfaitement des fantaisies sexuelles, qui ne débordaient pas de l'intimité et excitaient son imagination, sans remettre en cause la supériorité masculine […]. De même, la relation entre Claudine et Rézi est placée sous l'aile protectrice, complice et attendrie du mari ; il favorise leurs rencontres, mettant même à leur

[100] Ivi, p. 467.
[101] *Ibidem*.
[102] *Ibidem*.
[103] *Ibidem*.

> disposition un appartement, avec une bonne volonté qui sent son libertin.[104]

Anche Waelti-Walters nota come nelle *Claudine*, a differenza dell'analisi più complessa e articolata del lesbismo offerta nel più maturo *Le Pur et l'impur* (1941), «there is no construction of a lesbian here from a woman's point of view, in terms either of social analysis or of gender relations»[105].

Il tocco femminile emerge nelle scene di seduzione e desiderio crescente tra Rézi e Claudine, che non sono tuttavia dissimili dalle descrizioni della progressiva consapevolezza di Claudine del suo desiderio per Renaud in *Claudine à Paris*:

> Tout son corps souple suit mon jeu, avec une complaisance traîtresse. […]
> – Oui, Claudine, nous arriverons !
> – Où ?
> – Penchez-vous, je vais vous le dire tout bas.
> J'obéis, crédule. Et c'est sa bouche que je rencontre. J'écoute, longtemps, ce que sa bouche dit à la mienne… Elle n'a pas menti, nous arrivons… Ma hâte égale la sienne, la domine et la soumet. Révélée à moi-même, j'écarte les mains caressantes de Rézi qui comprend, frémit, lutte un court instant, puis demeure, les bras tombés…
> Le coup sourd d'une lointaine porte cochère me met debout. Vaguement, je distingue la tache pâle de Rézi assise devant moi, et qui colle à mon poignet ses lèvres chaudes. D'un bras à sa taille, je la dresse, je la serre à moi toute, je la ploie et la baise au hasard sur ses yeux, dans ses cheveux en buisson, sur sa nuque moite…
> – Demain !

[104] F. TAMAGNE, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Seuil, Paris 2000, pp. 361-362.
[105] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, cit., p. 69.

– Demain… je t'aime…[106]

Finora nei romanzi di Colette le scene di natura sessuale venivano rappresentate principalmente attraverso allusioni o riferimenti. Gli intermezzi a cui una Claudine adolescente assiste tra Mlle Sergent e Aimée sono volutamente non espliciti e parzialmente oscurati, venendo inquadrati attraverso lo sguardo e la prospettiva di un altro. Sebbene gli incontri sessuali tra Claudine e Renaud siano descritti attraverso la prospettiva della protagonista, anche questi tendono ad essere in qualche modo indiretti e mediati. Claudine fa direttamente riferimento soltanto ai momenti che precedono o seguono il sesso tra lei e suo marito, descrivendo Renaud nell'atto di sorridere mentre giace ansimante accanto a lei. L'atto sessuale, qualunque esso sia, non viene mai descritto, nonostante Claudine espliciti il suo godimento. La vaghezza dei riferimenti al piacere sessuale o agli atti sessuali da un lato riesce a suscitare eccitazione, dall'altro mantiene un certo distacco per non scandalizzare il pubblico.

Al contrario, alla passione tra Claudine e Rézi è concessa una descrizione più dettagliata. Nel suo primo bacio con Rézi, Claudine non ricorre a una terminologia vaga o ambigua: «Et c'est sa bouche que je rencontre. J'écoute, longtemps, ce que sa bouche dit à la mienne…»[107], commenta Claudine.

Nonostante l'intensità degli incontri tra le due amanti, nel corso del romanzo si delineano progressivamente i presupposti per la nascita di un *ménage à trois* al quale Claudine, però, tenta di opporsi.

[106] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., pp. 474-475.
[107] Ivi, p. 475.

Nel suo *Discours de Réception à l'Académie de Belgique* (1955), durante il quale occupa il posto lasciato vuoto da Colette, Jean Cocteau sottolinea: «Je me souviens d'avoir dit en riant à Simone de Beauvoir et à Sartre qui ne me contredisaient point, que *L'Invitée* était une sorte de paraphrase moderne de l'époque de *Claudine à Paris* et des ménages à trois»[108]. Sebbene siano rintracciabili alcuni punti di contatto tra *L'Invitée* (1943) di Simone de Beauvoir e *Claudine en ménage* – ipotizzo che Cocteau volesse alludere piuttosto a questo romanzo del ciclo –, il finale presenta notevoli differenze. Come mostrerò nel capitolo dedicato a Simone de Beauvoir, diversamente da Claudine che non si macchia di alcun omicidio, Françoise decide di uccidere Xavière, e in questo omicidio uccide di fatto l'oggetto della propria passione e, con esso, il desiderio stesso.

Claudine presenta così un atteggiamento ambivalente. La gelosia, che la vede preda «d'une maladroite explosion de rage»[109], è rivolta parallelamente e in più occasioni sia a Rézi che a Renaud, i quali allo stesso tempo rappresentano per Claudine i suoi rivali in amore. Da un lato, la crescente passione tra le due amanti porta la protagonista a considerare qualsiasi possibile spasimante di Rézi come una minaccia. Dall'altro, l'intesa tra il marito e Rézi non la rassicura. Segretamente complici, entrambi gli "oggetti" del desiderio risultano irrinunciabili per Claudine. Come osserva Harris, «il ne s'agit pas d'un amour total où l'amour de Rézi complète simultanément

[108] Citato da E. HARRIS, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, cit., p. 90 (J. COCTEAU, *Discours de Réception à l'Académie de Belgique*, Grasset, Paris 1955, p. 58).
[109] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 484.

l'amour de Renaud»[110]. Claudine dichiara infatti: «Ah ! comme je suis loin d'être heureuse ! Et comment alléger l'angoisse qui m'oppresse ? Renaud, Rézi, tous deux me sont nécessaires, et je ne songe pas à choisir. Mais que je voudrais les séparer, ou mieux, qu'ils fussent étrangers l'un à l'autre !»[111]. In queste parole è ravvisabile una forma di narcisismo: il rifiuto di una possibile triangolarità del rapporto deriva dal timore di poter perdere l'oggetto del desiderio, che in questo caso è duplice. Un'ulteriore conferma del narcisismo della protagonista è data dalla consapevolezza che ciò che prova per Rézi non sia amore, ma soltanto senso del possesso:

> Je souffre de jalousie et pourtant… je ne l'aime pas.
> Non, je ne l'aime pas ! Mais je ne puis me déprendre d'elle, et d'ailleurs je n'y tâche point. Hors de sa présence, je puis, sans frémir, me l'imaginer boulée par une automobile, aplatie dans un accident de métropolitain. Mais je ne saurais, sans que les oreilles me sifflent, sans que mon cœur s'accélère, me dire : « En ce moment, elle livre sa bouche à un amant, à une amie, avec ce battement précipité des cils, ce renversement buveur que je connais. »[112]

Il dubbio che Renaud possa costituire una minaccia per il rapporto con Rézi anticipa quella che, alla fine, si rivelerà una ferita narcisistica: «Qu'est-ce que ça fait que je ne l'aime pas… je souffre tout autant ! Je supporte mal la présence de Renaud, si volontiers immiscé en tiers»[113]. L'equilibrio delicato in questo triangolo non ancora del tutto costituito si incrina definitivamente nel momento in cui Claudine scopre che Renaud e Rézi sono amanti. Non accettando

---

[110] E. HARRIS, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, cit., p. 97.
[111] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 493.
[112] Ivi, p. 490.
[113] *Ibidem*.

di identificarsi con la persona o con una delle persone tradite all'interno di quello che in *Le Pur et l'Impur* Colette definirà un «trio voluptueux»[114], Claudine fugge da Parigi per ritrovare una serenità. Si rifugia nelle campagne di Montigny, riscoprendo la propria innocenza nella natura, ma ben presto viene raggiunta dalle lettere che Renaud le scrive implorando perdono e rinnovando i suoi giuramenti d'amore. Il volume, infatti, si conclude con un'immagine di "ritorno all'ordine", ma con qualche consapevolezza in più. Nelle ultime righe del romanzo, in risposta a una lettera di Renaud, Claudine scrive: «J'ai désiré Rézi et vous me l'avez donnée comme un bonbon… Il faut m'apprendre qu'il y a des gourmandises nuisibles, et qu'à tout prendre on doit se méfier des mauvaises marques…»[115]. Il rapporto col marito-padrone è dunque ripristinato. Il legame tra le due donne viene così ridimensionato e ricondotto alla mediazione di Renaud, il vero motore dell'azione, al quale Claudine, in definitiva, dichiara: «je vous ordonne de me dominer !»[116].
Nei capitoli successivi della saga, così come i titoli suggeriscono (*Claudine s'en va*, *La Retraite sentimentale*), il tema centrale è quello dell'evasione, un'evasione sentimentale e letteraria. Claudine appare solo ai margini della narrazione, lasciando la parola al personaggio di Annie, e mettendo da parte, per il momento, le esperienze saffiche.

---

[114] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III, p. 652: «dans un trio voluptueux il y avait toujours une personne trahie, et souvent deux».
[115] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 524.
[116] *Ibidem*.

2.3 Un cambio di prospettiva

Il 17 settembre del 1905 muore il capitano Colette: un lutto così grande contribuisce a far riflettere Colette sulla propria condizione di donna senza patrimonio, senza mestiere e senza alcuna formazione professionale. Il bisogno di separarsi dal marito è sempre più insostenibile, ma c'è un abisso tra il desiderarlo e la sua effettiva messa in pratica: è Willy, infatti, a proporre una separazione, un trasloco, un cambio di vita – conosce una giovane attrice, Marguerite Maniez (più tardi Meg Villars in quanto futura moglie di Willy), la sua nuova passione – che Colette interpreta come un abbandono vero e proprio. L'inizio si profila difficile, ma comunque migliore.

È in questa fase di rinascita, dopo essere stata sfruttata, oppressa, tradita e beffeggiata, che Colette viene sedotta dal teatro. Con l'aiuto dei suoi amici, Georges Wague, attore e mimo, ed Étienne Decroux, l'innovatore della pantomima, inizia ad approcciarsi alla professione attoriale, recitando dapprima soprattutto in circoli e salotti privati di amiche appartenenti alla "Paris-Lesbos" dei primi anni del Novecento, come Natalia Clifford Barney.

Come è noto, in Colette vita e opera spesso si confondono, nutrendosi e influenzandosi a vicenda. Sono gli anni in cui la sua produzione risente del distacco dalla turbolenta vita matrimoniale, guadagnandone in spessore stilistico e complessità tematica, e in cui si può scorgere una riflessione progressivamente più controversa e approfondita del lesbismo, suggerita soprattutto dagli scenari offerti dalla "Paris-Lesbos" che Colette osserva e a cui prende parte.

Ne *La Vagabonde* (1910), la cui vicenda è uno specchio del vissuto dell'autrice trasposto nel personaggio della protagonista, Renée Néré, attrice di mimo reduce dalla fine del proprio matrimonio, vi è

una difesa più tenera, anche se non del tutto positiva, di una relazione lesbica.
Renée schernisce Maxime che, «en être "normal" et "bien équilibré" qu'il est»[117], definisce «vice»[118] tutto ciò che non comprende. Lo fa perché pensa che

> Deux femmes enlacées ne seront jamais pour lui qu'un groupe polisson, et non l'image mélancolique et touchante de deux faiblesses, peut-être réfugiées aux bras l'une de l'autre pour y dormir, y pleurer, fuir l'homme souvent méchant, et goûter, mieux que tout plaisir, l'amer bonheur de se sentir pareilles, infimes, oubliées…[119]

Come osserva Nicole G. Albert, «Colette tient à cette définition qui ramène le saphisme à une sorte de rempart contre le mâle mais, prudente, elle puise dans sa propre expérience sans généraliser»[120].
Nel romanzo è presente un ulteriore riferimento al lesbismo attraverso il ritratto di Amalia Barally, un'attrice anziana che successivamente farà la sua ricomparsa in *Le Pur et l'Impur* come Amalia X. Descrivendola in una lettera, Renée commenta:

> Je goûte en elle, outre sa gaîté qui résiste à la misère, cette humeur protectrice, cette adresse à soigner, cette maternité délicate dans le geste, apanage des femmes qui ont sincèrement et passionnément aimé les femmes : elles en gardent un attrait indéfinissable, et que vous ne percevez jamais, vous autres hommes…[121]

---

[117] COLETTE, *La Vagabonde*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I, p. 1207.
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] N. G. ALBERT, «Homosexualité», in G. DUCREY e J. DUPONT (a cura di), *Dictionnaire Colette*, Classiques Garnier, Paris 2018, p. 552.
[121] COLETTE, *La Vagabonde*, cit., p. 1202.

Il tono lamentoso e gentile di queste immagini di ritiro, solidarietà e protezione è caratteristico di numerosi passi e brani lirici che Colette inserisce tra i racconti brevi che costituiscono *Les Vrilles de la vigne* (1908). Sono gli anni in cui la buona reputazione di Colette in quanto moglie di Willy si è ormai sgretolata, cedendo il posto a quella di Colette l'attrice, in un periodo in cui recitare è quasi sinonimo di prostituirsi. Durante la separazione da Willy, Colette va a vivere da sola in rue de Villejust, 44 (l'odierna rue Paul-Valéry), ma risiede spesso in rue Georges-Ville, 2, dimora di Mathilde de Morny, conosciuta come Missy, alla quale Colette sarà legata dal 1906 fino al 1911 – i rapporti si interrompono a causa di un litigio, per poi riprendere amichevolmente nel 1928 e cessare nel 1940. La marchesa de Morny, ultima figlia del duca de Morny (fratellastro di Napoleone III) e della contessa Trubetskoj (discendente dei Romanov), divenuta marchesa di Belbeuf dopo il suo breve matrimonio, è dichiaratamente lesbica: intorno al 1900 incomincia ad indossare esclusivamente abiti maschili e a farsi chiamare "Monsieur le Marquis" dai suoi domestici, "oncle Max" dai suoi amici più intimi. Per Colette diventa una compagna di vita, ma anche di scena, e sostegno affettivo e finanziario. La loro intesa è data anche dalla comune passione per il teatro.

Nell'edizione originale de *Les Vrilles de la vigne* è riportata la dedica «pour M…»[122], ossia "per Missy", personaggio evocato in due brevi racconti della raccolta, *Jour gris* e *Nuit blanche*. Senza quasi alcun pronome o accordo che indichi il genere della persona a cui la narratrice si rivolge, queste brevi evocazioni poetiche suggeriscono

[122] Citato da M. MERCIER, *Notice* a COLETTE, *Les Vrilles de la vigne*, in Id., *Œuvres*, cit., t. I, p. 1539.

il calore, l'esaltazione, le sorprese e il conforto dell'intimità. *Jour gris* traccia i limiti della condivisione, quando la narratrice soffoca un'intensa nostalgia per i paesaggi della sua infanzia e dissipa la gelosia dell'amante optando per il presente. In *Nuit blanche* questa intimità è richiamata attraverso un'invocazione al letto condiviso: «O notre lit tout nu ! […] Astre sans aube et sans déclin, notre lit ne cesse de flamboyer que pour s'enfoncer dans une nuit profonde et veloutée»[123]. In questo modo viene trasmessa indirettamente la radiosità e la sicurezza della relazione. Come afferma Judith Thurman, «*Nuit blanche* celebra la gratitudine di Colette verso la sua amante per un amore così inclusivo e solido che appare come una redenzione»[124]. Quando si parla del corpo, si descrivono braccia, spalle, volti, ginocchia. Le braccia sostengono, le spalle confortano, le ginocchia rinfrescano: «Tes genoux sont frais comme deux oranges... Tourne-toi de mon côté, pour que les miens leur volent cette lisse fraîcheur...»[125].

Così Margaret Callander: «It is easy for this kind of grave, gentle lyricism to move from the sexual to the maternal. The speaker is the cherished, the receiving partner, and plays the role of the child in addition to that of the lover»[126]. Questa variante del lesbismo viene concepita da Colette come un legame parentale: la relazione con

---

[123] COLETTE, *Nuit blanche* in *Les Vrilles de la vigne*, cit., p. 969.

[124] J. THURMAN, *Una vita di Colette*, cit., p. 217.

[125] COLETTE, *Nuit blanche*, cit., p. 970.

[126] M. CALLANDER, *Colette and the Hidden Woman: Sexuality, Silence, Subversion*, in A. HUGHES, K. INCE (a cura di), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Berg, Oxford 1996, pp. 49-68, p. 56: «Questo tipo di lirismo, insieme intenso e delicato, tende con naturalezza a passare dal piano sessuale a quello materno. La voce narrante è quella della persona amata, partner che accoglie, e che incarna al tempo stesso il ruolo del bambino e dell'amante» (traduzione mia).

Missy le suggerisce l'idea che l'amore tra due donne sia da considerarsi come una voluttà tra figlia e madre. *Nuit blanche* si conclude infatti con quest'immagine materna: «Tu me donneras la volupté, penchée sur moi, les yeux pleins d'une anxiété maternelle, toi qui cherches, à travers ton amie passionnée, l'enfant que tu n'as pas eu…»[127].

La riflessione sulla natura complessa del rapporto amoroso tra le due donne non si limita ai numerosi riferimenti alla figura di Missy nei romanzi di Colette. Grazie all'edizione della loro corrispondenza durata un trentennio è possibile ricostruirne i presupposti reali. Dal frequente ricorso ad espressioni come «ton enfant très sage»[128], «ton insupportable enfant»[129] o ancora «votre stupide enfant»[130], con cui Colette firma le sue lettere, emerge un legame profondo di natura eminentemente filiale. La scrittrice non lesina sull'uso del termine "amore" rivolgendosi a Missy: «Que ce mot ne vous choque pas mon pudique petit Missy, il n'y a vraiment que le mot amour qui puisse servir pour dire la complète, la complexe et exclusive tendresse que j'ai pour vous»[131]. È dunque la tenerezza il sinonimo dell'amore per Colette.

Gran parte degli studi sulla produzione colettiana osserva come i personaggi lesbici nelle sue opere intrattengano relazioni paragonabili a quelle tra madri e figlie[132], in cui la donna più anziana

---

[127] COLETTE, *Nuit blanche*, cit., p. 972.
[128] COLETTE, *Lettres à Missy*, a cura di S. BORDJI, F. MAGET, Flammarion, Paris 2009, p. 75.
[129] Ivi, p. 153.
[130] Ivi, p. 100.
[131] Ivi, p. 72.
[132] S. BENSTOCK, *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, cit., pp. 56-57; E. MARKS, *Lesbian Intertextuality*, cit., p. 369.

protegge e nutre la più giovane della coppia. Questo tipo di relazioni, secondo Shari Benstock, funge da rifugio dalla cultura eterosessuale dominante in cui le donne rispondono ai bisogni degli uomini e sono soggette sia alla protezione, sia al dominio del patriarcato. Soltanto l'aiuto di un'altra donna può rimediare agli effetti dell'esperienza eterosessuale, che spesso mettevano a repentaglio il rapporto di una donna con il proprio corpo e la propria psiche. Come osserva Michèle Sarde: «Per Colette, in particolare a quei tempi, dalla parte dell'uomo stanno differenza, separazione, gelosia, sofferenza, schiavitù, alienazione amorosa; dalla parte della donna, parentela, riunificazione, fedeltà, indipendenza, armonia amorosa»[133].

Allo stesso tempo, Elaine Marks sottolinea che buona parte degli scritti di Colette sia costellata di «pointless references to Lesbianism which date these novels in a rather unfortunate way»[134], avvalorando l'interpretazione secondo la quale, fatta eccezione per *Le Pur et l'Impur*, le rappresentazioni variegate del lesbismo offerte da Colette sono superficiali, prive di spessore, superflue.

Colette, se talvolta tratta l'argomento con leggerezza – come nel racconto *L'Habitude* che chiude la raccolta *La Femme cachée* (1924) – lo fa comunque con uno sguardo acuto e ironico. In questo caso, Colette racconta la separazione di due donne: «Elles se brouillèrent comme elles s'étaient liées, sans savoir pourquoi»[135].

Le protagoniste sono volutamente stereotipate: Andrée è dotata di una mascolinità grossolana e Jeannine incarna una femminilità

---

[133] M. SARDE, *Colette. Una vita libera e condizionata*, tr. it. D. BORGHESI, Bompiani, Milano 1981, pp. 204-205.

[134] E. MARKS, *Colette*, Rutgers University Press, New Brunswick 1960, p. 113.

[135] COLETTE, *La Femme cachée*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III, p. 72.

vacua. Gli amici commentano con malizia la loro rottura, chiedendosi se fosse vero che Andrée si rivolgeva a Jeannine alla stessa maniera con cui chiamava i propri cani: «On n'est pas sûr qu'Andrée ait sifflé Jeannine, mais ces façons de charretier lui ressemblent fort»[136]. Un giorno, mentre passeggia nel parco, Jeannine scorge Andrée, sente il suo fischio e vede i cani correre verso di lei. È presa dalla nostalgia – non tanto per l'amante, quanto per il tempo condiviso. Il racconto si chiude con queste parole:

> Elle se retourna, attendit qu'un caprice d'Andrée ou des chiens ramenât, sur l'allée, l'image d'un temps désormais inaccessible et trouva, sans la chercher, la formule de son souhait et l'expression de sa détresse : « Je voudrais l'année dernière... ».[137]

Le due donne non appaiono più sciocche o malinconiche di qualsiasi coppia eterosessuale, e Colette le ritrae con lo stesso spirito ironico, intriso di una sottile tenerezza.

Il tema della separazione di una coppia di donne ritorna nel *Journal intermittent* (1949), in cui l'autrice espone una teoria tutta personale:

> C'est une des amertumes du ménage de femmes, ces ruptures qui ne laissent rien de la virilité illusoire mais protectrice, ni de l'excès de féminité faible et confiante. Ces ruptures-là sont préparées dès le premier jour d'intimité par l'exigence, de part et d'autre, de la présence constante, régime auquel ne résiste aucun ménage, hétérosexuel ou non.[138]

---

[136] *Ibidem*.

[137] Ivi, p. 74.

[138] COLETTE, *Journal intermittent*, in Id., *Œuvres complètes*, Flammarion, "Le Fleuron", Paris 1950, t. XIV, p. 299.

Bisognerà attendere ancora qualche anno prima che la penna matura di Colette elabori una riflessione più profonda e contraddittoria sull'omosessualità femminile.

2.4 Purezza e impurità: due concetti fumosi

Tra la fine degli anni '20 e l'inizio dei '30, Colette, ormai scrittrice acclamata, si fa promotrice di un processo di ritorno: un ritorno a uno spazio più naturale, ma allo stesso tempo un ritorno alla sua condizione originaria, quella di una scrittrice di origine piccolo-borghese che vive del proprio lavoro, con fatica. Sono gli anni in cui vengono pubblicati molti suoi libri, tra i più importanti della sua produzione. A partire da *La Naissance du jour* (1928), insieme romanzo, memoria e divagazione, in cui l'autrice manifesta la volontà di rifugiarsi nella femminilità e tornare al grembo materno, Colette si rimpossessa di Sido, rendendola il punto di riferimento della propria esistenza a cui poter sempre guardare. Col recupero della figura materna, la figura di Missy ritorna nella produzione di Colette, ma nelle vesti del personaggio della Chevalière. Assumendo uno sguardo retrospettivo sul periodo in cui l'ambiente del *music-hall* e la compagnia di Missy costituivano la quotidianità, Colette dà vita al suo *Le Pur et l'Impur* (1941). L'autrice confessa di aver preso ormai le distanze dal tema attorno al quale è costruito il testo, che funge da bilancio: «le temps de [s']émouvoir [d'un couple amoureux de femmes] est passé»[139]. Ironica provocatrice, elegante e raffinata, sfrontata quanto basta, Colette scrive a proposito dell'opera che «on

[139] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, in Id. *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III, p. 615.

s'apercevra peut-être un jour que c'est là mon meilleur livre»[140]. Nel testo, pubblicato inizialmente sul settimanale "Gringoire" nel 1932 col titolo *Ces plaisirs…*, l'autrice guida il lettore nell'esplorazione di mondi marginali, come le fumerie di oppio, o i salotti esclusivi dall'ambiente lesbico a lei contemporaneo. Secondo Anna Banti, si tratta di un saggio con una «struttura prestabilita che quasi ricorda […] il succedersi dei gironi danteschi. Non senza ragione esso s'inizia tra i fumatori d'oppio in certo modo meno responsabili degli ossessionati dal sesso che via via saranno "visitati". Colette non condanna né assolve: si limita a osservare»[141]. Attraverso la sua osservazione, infatti, rivestendo al contempo il ruolo di attrice e di spettatrice, Colette riflette sulla natura del piacere, sulla divisione tra mondi marginali e mondi "normali". Dal confronto, anche mediante le categorie di "purezza" e "impurità" – le cui definizioni appariranno sfuggenti alla stessa autrice – Colette rivendica la possibilità di descrivere il mondo e di interpretarlo a partire dalla sua realtà e non da pregiudizi. In lei è in atto una completa «decolpevolizzazione della perversione»[142]. Questo termine e alcune allusioni alle sue varianti compaiono molto presto sotto la penna di Colette, che ci riflette sopra, li accetta o li respinge, ma per meglio svuotarli di senso.

Se si vuole tentare di comprendere la ragione dell'utilizzo dei termini "puro" e "impuro", si può osservare che il ricorso a "impuro" sembra essere riservato all'eterosessualità e, in maniera più rigida, alla sessualità genitale, mentre il termine "puro" si riferisce soprattutto all'omosessualità e «alle sue varianti sensuali, sublimate in

[140] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, nota al testo, in Id., *Œuvres*, cit., t. III, p. 1515.
[141] A. BANTI, *Le "Moralités" di Colette*, in COLETTE, *La vagabonda*, SE, Milano 2021, pp. 214-215.
[142] J. KRISTEVA, *Colette. Il genio femminile*, Donzelli, Roma 2018, p. 161.

un'esistenza ritualizzata, ordinata come un'opera d'arte»[143]. È possibile, dunque, individuare costanti all'interno del testo: la purezza sembra che stia dalla parte della coppia omosessuale, a patto che essa riesca ad allontanare le violenze della carne, raggiungendo in questo modo l'infinito – quest'ultimo può essere inteso, ad esempio, come un «hermaphrodisme mental»[144] femminile, che rappresenta, «pour certains hommes, un danger d'homosexualité»[145]. L'impurità, invece, sta dalla parte della guerra tra i sessi, una «inimitié»[146] secondo Colette più intensa da parte dell'uomo verso le sue molteplici amanti che lo avrebbero «sensuellement exploité»[147]. Tale inimicizia si può osservare anche negli eccessi del desiderio eterosessuale (come i Don Juan e tutti quegli atteggiamenti alienati e inautentici, mossi da una violenza prevaricante). Inoltre, come afferma Kristeva, «negli eccessi dei legami omosessuali quando ignorano "le strade celesti di Llangollen" e si arenano nel travestimento, nella "mescolanza dei sessi", se non in quelle caricature di donne invidiose della virilità che a Colette piace prendere in giro»[148]. L'impurità, pertanto, consisterebbe nella cosiddetta «routine du gouffre»[149], in cui si ritrovano, in un eccesso del desiderio, la sessualità più borghesemente conforme e le trasgressioni più marginali che ne scimmiottano le logiche.

---

[143] Ivi, p. 213.
[144] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, cit., p. 587.
[145] *Ibidem*.
[146] Ivi, p. 597.
[147] *Ibidem*.
[148] J. KRISTEVA, *Colette*, cit., p. 282.
[149] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, cit., p. 609.

Dopo Willy, attraverso Missy, Jouvenel o la trasgressione con Bertrand e fino all'ultimo matrimonio con Goudeket, Colette si immerge in una polifonia amorosa, desiderosa di penetrare – al di là di qualunque legame – nel segreto intimo degli esseri e delle cose, prediligendo quelli ai margini, dei quali ama la purezza. Considera questi mondi ai margini come abitati da individui le cui vite singolari e lontane dalla norma sociale sono degne di esistere proprio in ragione della loro diversità, sostenendo l'idea che l'eccentricità umana non sia una minaccia quanto, piuttosto, una rassicurazione[150]:

> « Monstres »... C'est bientôt dit. Va pour monstres. Mais, ceux-là qui me distrayaient de moi-même, qu'au fond de moi je suppliais, pouvais-je les nommer ainsi, et leur dire : « Ô monstres, ne me laissez pas seule... Je ne vous confie rien, que ma crainte d'être seule, vous êtes ce que je connais de plus humain, de plus rassurant au monde... Si je vous appelais « "monstres", quel nom donnerais-je à ce qu'on m'inflige pour normal ? Voyez, sur le mur, l'ombre de cette effrayante épaule, l'expression de ce vaste dos et de la nuque embarrassée de sang... Ô monstres, ne me laissez pas seule... ».[151]

Le Pur et l'Impur, costituito da frammenti che si fanno reciprocamente da contrappunto, può essere suddiviso in otto episodi – a scapito della divisione in nove capitoli operata dall'autrice. In particolare, il terzo vede come protagoniste le lesbiche mascoline e il personaggio della Chevalière, mentre il sesto è focalizzato sulla coppia costituita dalle signore di Llangollen e sull'utopia della vita matrimoniale in campagna. La scelta di una serie di miniracconti, apparentemente slegati tra loro, incastonati in un saggio, corrisponde

[150] Cfr. J. WHATLEY, *Colette's "Le Pur et l'Impur": On Real and Phony Mysteries*, in "Modern Language Studies", vol. 13, n. 3, 1983, pp. 16-26, p. 22.
[151] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, cit., p. 638.

alle diverse esperienze che hanno accompagnato Colette nel corso della carriera e della vita.
Che si tratti delle occasionali discrepanze tra commento narrativo e cronaca, dei repentini passaggi di tono – dal lirico all'ironico e di nuovo al lirico – o delle improvvise impennate di retorica morale e psicologica, il testo, come l'androginia, "vaga". Questo testo sfuggente è costellato di contraddizioni e paradossi che riflettono i mutamenti di prospettiva della narratrice sul tema delle donne che amano le donne e su ciò che definisce il comportamento femminile o maschile. L'ambiguità attraversa ogni livello del testo: dal gioco di nomi reali e pseudonimi – l'io di chi scrive, Marguerite Moreno, la Chevalière – scaturisce una duplicità di genere (autobiografia o finzione?) che rispecchia quella sessuale (femminile o maschile?). A proposito della difficoltà di classificazione di *Le Pur et l'Impur*, Stéphanie Michineau osserva che

> [...] présenté comme « roman inédit » dans la première livraison du 4 décembre, il [*Ces Plaisirs*...] devient « récit inédit » dans la deuxième, le 11 décembre ; « le récit » aménageant un espace d'ambiguïté plus grand, ce qui n'est pas le cas du « roman » comme l'analyse Philippe Lejeune : « à noter que roman dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique».[152]

La posizione di Colette all'interno dell'opera costituisce una delle difficoltà con cui deve fare i conti il lettore. Se si considera il suo ruolo di narratrice, si può osservare che la qualità drammatica della

[152] S. MICHINEAU, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, (tesi di dottorato), Université du Maine, 2007, p. 139. La citazione di PH. LEJEUNE è presa da *Le Pacte autobiographique* (1975), Seuil, Paris 1996, p. 27.

sua storia derivi da un'alternanza tra tempi passati e tempi presenti che si concentra sul discorso di un determinato personaggio. Colette può essere presente o assente dagli eventi che vengono descritti, ma non si tratta di un semplice sguardo esterno da spettatrice che osserva gli spazi marginali di *Le Pur et l'Impur*. Nel corso del testo e grazie al ruolo di narratrice, Colette mette in scena le trasformazioni che ha vissuto a contatto con i personaggi che vengono via via menzionati e descritti e quelle che l'hanno condotta a questa conoscenza che vuole condividere col lettore.

Il lesbismo fa il suo ingresso nell'opera attraverso la figura della Chevalière, i cui tratti sono ispirati a Missy. Questo personaggio è una donna lesbica di massiccia dignità e castità istintiva per la quale il piacere sessuale è deprecabile. Colette descrive minuziosamente il suo aspetto, soffermandosi maggiormente sui tratti tipicamente maschili:

> […] elle avait, d'un homme, l'aisance, d'excellentes façons, la sobriété du geste, un viril équilibre du corps. Son nom conjugal, au temps où je la connus, inquiétait encore. Ses amis, comme ses ennemis, ne la nommaient que par un titre – mettons «la Chevalière» […]. Venue de haut, elle s'encanaillait comme un prince.[153]

Allo stesso tempo, però, Colette delinea l'immagine caricaturale della lesbica travestita da uomo:

> Les mâles femmes […] aimaient, presque autant que la femme, le chaud et énigmatique cheval, buté et sensible. […] Assises sur le beau rein d'un pur-sang osseux […] elles se délivraient de la gaucherie de rat équeuté qui affligeait leur démarche. Ce que les

[153] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, cit., p. 591.

> femmes en travesti imitent le plus malaisément, c'est le pas de l'homme.[154]

L'autrice, in questo modo, esprime un certo distacco da quelle donne che, a suo dire, rappresenterebbero una versione fittizia della mascolinità. Colette era turbata dal travestitismo. Pur avendolo praticato a sua volta in quegli anni, non comprese mai appieno gli impulsi psicologici e sessuali di una simile inversione di ruolo. Anzi, potrebbe averlo sperimentato a teatro e nella vita privata proprio per comprenderne le cause. L'aspirazione alla voluttà completa e all'indipendenza di fronte a un partner maschile – consapevolezza maturata in seguito alle sfortunate e infelici esperienze coniugali vissute – «poteva trovare conforto solo nell'omosessualità femminile […] basata sulla bisessualità, che Colette rivendica immediatamente per se stessa»[155]. L'uso del termine "bisessualità" scelto da Julia Kristeva per rappresentare la percezione che Colette aveva di sé, in realtà, mi pare terminologicamente scorretto: il significato che gli attribuisce si discosta dalle teorie attuali sull'identità sessuale, che considerano la bisessualità come la potenziale attrazione erotico-romantica verso entrambi i generi. Kristeva, invece, utilizza il termine "bisessualità" come uno status esistenziale, quello che Colette definisce «hermaphrodisme mental», che consiste nella convinzione di essere al tempo stesso donna e uomo: questa condizione, per il solo fatto di esistere, si configura come una minaccia per la tipica visione binaria di genere – che riconosce l'esistenza di due soli generi, quello femminile e quello maschile. In realtà, questa duplice natura, che si fonda sulla

[154] Ivi, p. 594.
[155] J. KRISTEVA, *Colette*, cit., p. 243.

compresenza di tratti identitari riconducibili ai canoni di virilità e femminilità, secondo Colette, non si limita esclusivamente alla propria condizione esistenziale, ma si ravvisa anche nei molteplici partner che ha frequentato nel corso della sua vita e, soprattutto, negli ambienti anticonformisti e provocatori a cui dedica una particolare attenzione ne *Le Pur et l'Impur*. Ne consegue una visione rivoluzionaria che attesta l'infondatezza di una netta demarcazione tra uomini e donne, in quanto gli esseri umani non differiscono gli uni dagli altri nei dettagli della loro vita affettiva e sessuale.

Stando alla descrizione delle fattezze della Chevalière, si potrebbe inserire questo personaggio nella schiera degli "impuri". Eppure, la sua anima aristocratica, che si lascia inghiottire dalla voracità del desiderio delle giovani donne che la assediano, rimane nella purezza, essendo platonica.

All'attaccamento sensuale, la Chevalière preferisce quello sentimentale, ma è costretta a fare i conti col fatto che «elles ne m'ont jamais permis d'en rester là, – elles, les femmes…»[156]:

> Au-dessus d'une cour inquiète et débile, son front blanc, carré, ses yeux anxieux, presque noirs, cherchaient ce qu'elle n'a jamais trouvé : un calme climat sentimental. Car, pendant quarante années et plus, cette femme à dégaine de beau garçon endura la peine et l'orgueil de ne pouvoir lier honnêtement amitié avec des femmes... […] Mais le salace espoir des femmes effarait son très naturel platonisme qui ressemblait bien plus au frémissement contenu, à l'éparse émotion de l'adolescent, qu'à la précise réquisition de la femme.[157]

Per Colette, dunque, la purezza risiede nel platonismo.

---

[156] COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, cit., p. 595.
[157] Ivi, p. 594.

La Chevalière prova verso l'erotismo una sorta di distacco, se non di disapprovazione, paragonabile a quella di un altro personaggio presente nel romanzo, Damien, donnaiolo che non smette di accumulare conquiste femminili – tratto che lo renderebbe "impuro" – ma il cui desiderio inconscio è situato al di fuori del sesso – in ciò risiede la vera purezza. All'ingordigia di piacere che ha «quelque chose d'un peu triste, d'un peu repoussant»[158], la Cavallerizza contrappone la passione per gli occhi delle sue amanti:

> « Celle-là, si elle n'avait pas sa paire d'yeux...
> – Qu'est-ce qu'il faut donc de plus qu'une paire d'yeux ? » demanda la Chevalière.
> […] Pour un cœur timide, exalté en silence et perpétuellement adolescent, dans quel élément plonger, sinon le regard, et descendre, et perdre bienheureusement la vie entre l'algue et l'étoile ?[159]

Nelle ultime parole che Colette spende per il ritratto della Chevalière, in questo caso definita «l'androgyne»[160], emerge l'importanza che l'autrice ha riservato per tutta la vita al legame originario con la sfera materna – la Chevalière veste i panni di un essere vagabondo alla ricerca di una madre che lo adotti:

> Son demi-pareil, l'homme, est prompt à s'effrayer, et l'abandonne. Il lui reste sa demi-pareille, la femme. Il lui reste surtout le droit, même le devoir, de ne jamais être heureux. Jovial, c'est un monstre. Mais il traîne incurablement parmi nous sa misère de séraphin, sa lueur de larme. Il va du penchant tendre à l'adoption maternelle…[161]

[158] Ivi, p. 595.
[159] Ivi, p. 596.
[160] *Ibidem*.
[161] *Ibidem*.

L'ideale di purezza perfetta è rappresentato dalla coppia delle «Ladies of Llangollen»[162], su cui Colette si sofferma nel sesto episodio de *Le Pur et l'Impur*. L'autrice parla di una «saison noble d'une passion féminine»[163] per illustrare il rapporto che lega Lady Eleanor Butler e Miss Sarah Ponsonby, due donne irlandesi protagoniste di una relazione sentimentale durata cinquant'anni. Descritte come una «création aussi fragile, et de tout menacée»[164] – in primo luogo, dagli uomini – fuggono in Galles, esiliandosi dal mondo, per poter finalmente vivere insieme e dedicarsi al loro amore, alle cure quotidiane e alla contemplazione della natura. Questa variante del lesbismo viene concepita da Colette come un legame parentale, la cui spiegazione è affidata alla metafora dello "specchio":

> Deux femmes absorbées l'une en l'autre ne craignent, n'imaginent pas plus la séparation qu'elles ne la supportent. La pudeur qui sépare deux amants, pendant des heures de repos, d'ablutions, de maladie, ne se glisse guère entre deux corps jumeaux, pareillement affligés, voués aux mêmes soins, aux mêmes chastetés fatidiques... Une femme s'émerveille, s'attendrit de ressembler à une femme aimée, et s'apitoie... […] À vivre ensemble amoureusement, deux femmes peuvent découvrir enfin que l'origine de leur réciproque penchant n'est pas sensuelle […] Ce n'est point de la passion qu'éclôt la fidélité de deux femmes, mais à la faveur d'une sorte de parenté. […] J'ai écrit « parenté » quand il faudrait peut-être écrire «similitude». L'étroite ressemblance rassure même la volupté.[165]

[162] Ivi, p. 618.
[163] Ivi, p. 616.
[164] Ivi, p. 615.
[165] Ivi, p. 616.

La vita di una coppia simile, «agencée comme la contemplation devant le miroir»[166], si configura, perciò, come una dimensione paradisiaca che sfugge «aux saisons, aux déclins de l'amour»[167], in cui il tempo è sospeso:

> Peut-être cet amour, qu'on dit outrageant pour l'amour, échappe-t-il aux saisons, aux déclins de l'amour, sous la condition qu'on le gouverne avec une sévérité invisible, qu'on le nourrisse de peu, qu'il vive à tâtons et sans but et que sa fleur unique soit une confiance telle que l'autre amour ne puisse ni la sonder, ni la comprendre, mais seulement l'envier, – telle que par sa grâce un demi-siècle coule comme a day of sweetly enjoyed retirement.[168]

Una tale unione è stata malvista dai contemporanei delle signore di Llangollen, pronti a dubitare della purezza del loro legame: «Jaloux d'une si imperturbable tendresse, ils voudront que ces deux filles fidèles aient failli à la pureté – mais qu'entendent-ils par pureté ?»[169]. D'altra parte, sembrerebbe che la stessa Colette non creda del tutto all'idillio di questa «flamme désordonnée et pure»[170], questa «personne double qui s'appelle "nous"»[171]: Lady Eleanor, la più grande delle due, assumendo nella coppia il ruolo di «prudent geôlier – le mâle»[172], ha scritto un *Journal* – grazie al quale si è a conoscenza della vita della coppia, dalla fuga a Llangollen fino alla fine dei suoi giorni – diario in cui il nome della compagna non viene mai menzionato, se non attraverso affettuosi nomignoli, determinando

[166] Ivi, p. 616.
[167] Ivi, p. 618.
[168] *Ibidem*.
[169] Ivi, p. 625.
[170] Ivi, p. 620.
[171] Ivi, p. 621.
[172] Ivi, p. 625.

così la sua dissoluzione nella dolcezza di quel paradiso bucolico. Allo stesso tempo, il fatto che questo *Journal* non riporti alcun tipo di dettaglio della vita intima – da intendersi in senso sessuale – della coppia, lo rende agli occhi di Colette una sorta di monumento agli eccessi dell'autocensura.

Capitolo III

Simone de Beauvoir. Le conseguenze dell'autocensura

3.1 Il lesbismo come scelta

A distanza di poco meno di un decennio dalla pubblicazione de *Le Pur et l'Impur* (1941) di Colette, Simone de Beauvoir dà alle stampe *Le Deuxième sexe* (1949). Tra i capitoli più controversi dell'opera spicca sicuramente quello dedicato all'analisi della figura de «La lesbienne». In un capitolo precedente del saggio, l'autrice menziona già l'omosessualità femminile, evocando le diverse motivazioni che portano, per alcune giovani donne, a guardare al lesbismo come ad una scelta:

> Et, c'est en partie par peur de la violence, du viol, que l'adolescente adresse souvent son premier amour a une aînée plutôt qu'à un homme. La femme virile réincarne à la fois pour elle le père et la mère : du père elle a l'autorité, la transcendance, elle est source et mesure des valeurs, elle émerge par-delà le monde donné, elle est divine; mais elle demeure femme : qu'enfant elle ait été trop sevrée des caresses maternelles, ou qu'au contraire sa mère l'ait trop longtemps dorlotée, l'adolescente rêve comme ses frères à la chaleur du sein; dans cette chair proche de la sienne elle retrouve avec abandon cette fusion immédiate avec la vie que le sevrage a détruite […].[173]

Il lesbismo non sarebbe da intendersi, per Beauvoir, come una condizione innata, bensì come «une transition, une initiation, une attente […]. Elle [la jeune fille] est vouée à l'homme, elle le sait ; et elle veut une destinée de femme normale et complète»[174]. Si

[173] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, "nrf", Paris 1949, t. II, p. 100.
[174] Ivi, p. 101.

tratterebbe dunque di una fase temporanea all'interno di un percorso di formazione della donna in cui l'eterosessualità viene considerata la sessualità «normale». Si noti infatti che il capitolo chiude la sezione del *Deuxième sexe* dedicata alla «Formation». La lesbica non è una "situazione", ossia una posizione nel mondo come quella della donna sposata o della madre. È un apprendistato, in cui, per prepararsi meglio a vivere una relazione con un uomo, una giovane donna sceglie di avere una relazione lesbica così che possa acquisire maggiore esperienza: «c'est une étape, un apprentissage et celle qui s'y livre avec le plus d'ardeur peut être demain la plus ardente des épouses, des amantes, des mères»[175].

L'omosessualità femminile e quella maschile non sono poste sullo stesso piano. In una lettera a Nelson Algren, Beauvoir scrive: «Mon essai s'appellera *Le Deuxième Sexe*. En français ça sonne bien, parce qu'on appelle toujours les homosexuels le "troisième sexe" sans mentionner que les femmes viennent en second, et non simplement à égalité avec les hommes […]»[176]. Anche le lesbiche, come gli omosessuali, potrebbero rientrare nella categoria del «troisième sexe», ma, nota Beauvoir, non è così. In questa distinzione emerge il suo pensiero filosofico: *Le Deuxième sexe* non mira a contestare la norma eterosessuale, ma a decostruire il mito della femminilità. Potrebbe essere questa la ragione per cui la ricezione negativa dell'opera si è concentrata maggiormente sul capitolo dedicato alla maternità – in cui Beauvoir affronta apertamente il tema dell'aborto, allora illegale – piuttosto che su quello riguardante il lesbismo.

[175] Ivi, p. 174.
[176] S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Gallimard, Paris 1997, p. 264.

La definizione di "lesbica" nel corso del *Deuxième sexe* è molteplice e spesso contraddittoria. Marie-Hélène Bourcier scrive:

> […] la définition étendue de l'homosexuelle articulée par Beauvoir entraîne un quadruple rejet des lesbiennes : leur invalidation en tant que sujet politique, le rejet de la sexualité lesbienne exclusive, le rejet d'une identité de genre masculine constante et pour finir le rejet d'une culture source de nouvelles formes de sociabilité.[177]

A ben guardare, Beauvoir individua e al tempo stesso rifiuta diversi tipi di spiegazione dell'omosessualità come i dati fisiologici, la storia psicologica, le circostanze esterne, «l'absence, ou l'échec de relations hétérosexuelles»[178]. Afferma: «Aucun des facteurs que le sujet assume par ce choix […] n'est déterminant encore que tous contribuent à l'expliquer»[179]. Beauvoir approva ciò che rifiuta, e questo spiega le contraddizioni presenti nel capitolo «La lesbienne», sintomatiche del proprio atteggiamento nei confronti del lesbismo. Tra le contraddizioni principali che emergono dalla sua riflessione vi è il concetto di autenticità associato all'omosessualità femminile:

> En vérité, la lesbienne n'est pas plus une femme « manquée » qu'une femme « supérieure ». L'histoire de l'individu n'est pas un progrès fatal : à chaque moment le passé est ressaisi par un choix neuf et la « normalité » du choix ne lui confère aucune valeur privilégiée : c'est d'après son authenticité qu'il faut le juger. L'homosexualité peut être pour la femme une manière de fuir sa condition ou une manière de l'assumer.[180]

---

[177] M.-H. BOURCIER, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Balland, Paris 2001, p. 144.
[178] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, cit., p. 185.
[179] Ivi, p. 192.
[180] Ivi, p. 172.

Per poter giudicare l'autenticità, Beauvoir ricorre alla terminologia esistenzialista: «La femme est un existant à qui on demande de se faire objet»[181], scrive, prima di stabilire una serie di equivalenze che avranno un peso rilevante nella lettura della donna lesbica. Se infatti l'oggetto è associato alla passività, dunque alla femminilità, per Beauvoir, il soggetto si definisce necessariamente attraverso il concetto di attività, virilità e in rapporto al femminile. Questo, però, non implica che nel suo rapporto con il femminile la lesbica raggiunga lo status di soggetto attivo e autonomo, rifiutando l'uomo, e che divenga «proie»[182] in quanto «l'homme est plus agacé par une hétérosexuelle active et autonome que par une homosexuelle non agressive ; la premiére seule conteste les prérogatives masculines»[183]. Come osserva Marie-Jo Bonnet, Beauvoir assume il punto di vista maschile per screditare il rapporto tra donne nel contesto lesbico[184]. Fa proprio dunque lo sguardo dell'uomo affermando che «les amours saphiques […] apparaissent souvent chez l'adolescente comme un *ersatz* des relations hétérosexuelles»[185]. In altre parole come relazioni non autentiche.
Anche la virilità associata alla figura della lesbica è da considerarsi inautentica secondo Beauvoir. «Définir la lesbienne "virile" par sa volonté "d'imiter l'homme", c'est la vouer à l'inauthenticité»[186],

[181] *Ibidem*.
[182] Ivi, p. 90.
[183] Ivi, p. 173.
[184] Cfr. M.-J. BONNET, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme*, Odile Jacob, Paris 2004, p. 262.
[185] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, cit., p. 173.
[186] Ivi, p. 174.

scrive. Tale virilità non va attribuita all'erotismo, bensì alla posizione sociale assunta dalla lesbica:

> Ce qui donne aux femmes enfermées dans l'homosexualité un caractère viril, ce n'est pas leur vie érotique qui, au contraire, les confine dans un univers féminin : c'est l'ensemble des responsabilités qu'elles sont obligées d'assumer du fait qu'elles se passent des hommes.[187]

Ne consegue che l'erotismo non è una peculiarità del lesbismo.
Nel delineare i tratti della lesbica, Beauvoir si serve di fonti di carattere scientifico che analizzano il lesbismo da una prospettiva patologizzante, come gli studi di Havelock Ellis[188], che considera il lesbismo una malattia congenita, e di Hélène Deutsch[189], che lo reputa al pari di una fase di blocco allo stadio infantile. Ricorre agli studi psicoanalitici anche per affrontare il rapporto tra la donna lesbica e la figura materna. Allo stesso tempo, suppone che le relazioni tra donne siano fondate sulla «contemplation»[190]. Vi è fusione, non differenziazione dei soggetti. Da ciò deriva la riflessione su «la ressemblance»[191], «le dédoublement»[192] e ciò che definisce «le miracle du miroir»[193]. A suo avviso, «cette similitude

[187] Ivi, p. 189.
[188] Cfr. H. ELLIS, *Studies in the Psychology of Sex. Sexual Inversion* (1897), F. A. Davis Company, Philadelphia 1927, t. II.
[189] Cfr. H. DEUTSCH, *The Psychology of Women. A Psychoanalytic Interpretation*, Grune & Stratton, New York, 1944, t. I.
[190] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, cit., p. 184. A questo proposito Beauvoir cita *Le Pur et l'Impur*: «L'étroite ressemblance, dit Colette, rassure même la volupté».
[191] *Ibidem*.
[192] *Ibidem*.
[193] Ivi, p. 183.

[entre femmes] engendre la plus totale intimité»[194], ma tale intimità non può essere erotica. Beauvoir non riconosce quindi l'esistenza di un amore lesbico passionale che conduca all'appagamento sessuale. Per quanto il capitolo «La lesbienne» presenti alcuni aspetti che hanno contribuito a contrastare il fenomeno di invisibilizzazione del lesbismo – fino a quel momento non era mai stato dedicato un intero capitolo all'omosessualità femminile da parte di una donna, scrittrice e intellettuale – l'immagine che se ne ricava è tutt'altro che positiva. In definitiva, Beauvoir propone una serie di negazioni. L'eros lesbico è negato: «L'érotisme souvent n'a qu'une assez petite part dans ces unions; la volupté a un caractère moins foudroyant, moins vertigineux qu'entre l'homme et la femme, elle n'opère pas d'aussi bouleversantes métamorphoses»[195]. In tal modo, la sola l'eterosessualità è legittimata.

La coppia lesbica non possiede una propria specificità: «Comme celle d'un homme et d'une femme, l'association de deux femmes prend quantité de figures différentes; […] il y a parmi les lesbiennes des prostituées comme aussi de grandes amoureuses»[196]. Pur mantenendo un carattere perverso, la coppia omosessuale viene così neutralizzata, poiché assimilata in tutto e per tutto alla coppia eterosessuale.

Vi è inoltre la negazione dell'amore come fonte di conoscenza di sé e di liberazione dai condizionamenti sociali: le donne che scelgono in modo esclusivo di amare altre donne sono descritte come «enfermées dans l'homosexualité»[197].

---

[194] Ivi, p. 188.
[195] Ivi, p. 188.
[196] Ivi, p. 187.
[197] Ivi, p. 189.

3.2 Una vocazione al silenzio

Nell'opera autobiografica di Simone de Beauvoir, l'autrice non affronta mai l'aspetto carnale delle proprie relazioni con le donne, nonostante un progetto letterario motivato dalla volontà di dire tutto e di essere sincera. In *Le Deuxième sexe*, invece di analizzare se stessa, trova più facile, o più accettabile, elaborare un'analisi della condizione femminile. Così facendo, Beauvoir si dissocia dal proprio lesbismo – o, più correttamente, bisessualità – scrivendo da una certa distanza. L'accettazione da parte della società e il desiderio di occupare un posto nelle tradizioni androcentriche della letteratura e del pensiero francesi hanno senza dubbio modellato la sua decisione. Ha sempre cercato di nascondere la propria bisessualità, sfoggiando in primis il proprio rapporto con Sartre ritenuto "necessario", fino a quando non sono stati pubblicati nel 1990 diari privati come il *Journal de guerre (1939-1941)* e lettere in cui viene dato il giusto spazio al racconto delle relazioni avute con numerose donne (prevalentemente sue studentesse). In data 11 dicembre 1939, Beauvoir scrive a Sartre a proposito di Bianca Lamblin, che nelle lettere viene appellata con lo pseudonimo di Louise Védrine: «on a eu des étreintes passionnées, et à vrai dire j'ai pris quelque goût à ces rapports»[198]. Successivamente osserva: «Ça me fait quand même drôle d'être passionnément aimée de cette manière féminine et organique par deux personnes : Védrine […] et Sorokine»[199]. Segue, il 23 dicembre, la risposta di Sartre:

[198] S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Sartre*, a cura di S. LE BON DE BEAUVOIR, Gallimard, Paris 1990, t. I, p. 344.
[199] Ivi, p. 370.

> Vous m'amusez avec votre harem de femmes. Je vous encourage fort à bien aimer votre petite Sorokine, qui est toute charmante. Mais direz-vous, il faudra la sacrifier à la fin de la guerre. Vous êtes une naïve, mon amour, car de deux choses l'une : ou vous n'y aurez pas trop tenu et alors, telle que vous êtes, fin de la guerre ou pas vous la laissez tomber comme un crachat, mauvais petit que vous êtes. Ou bien, comme cela se produit, vous vous y attachez et alors je vous sais assez âpre pour vouloir la garder envers et contre tous. Il serait tout à fait dommage de sacrifier ce pur et charmant petit cœur.[200]

Per la maggior parte dei biografi, a ben vedere, la relazione di Simone de Beauvoir con Sartre è rivaleggiata solo dalla sua relazione con Nelson Algren, mentre le relazioni con le donne sono al terzo posto. Con la pubblicazione de *L'Invitée* (1943), il pubblico di lettrici e lettori viene a conoscenza, attraverso una trasposizione letteraria, della vicenda turbolenta che ha visto per protagonisti Beauvoir, Sartre e Olga Kosakievicz. Ma è attraverso le lettere di Beauvoir a Sartre e i diari di guerra di lui, pubblicati postumi, che si ha una visione molto più chiara delle altre relazioni con giovani donne. La natura sessuale delle relazioni di Beauvoir con queste amanti, non trattata apertamente in altre fonti, viene così resa esplicita per la prima volta nelle pubblicazioni postume. Secondo un'analisi minuziosa di queste relazioni effettuata da Christine Ann Evans, Simone de Beauvoir ha mantenuto l'amicizia con tutte e tre le giovani donne durante la guerra, pur essendo in una fase diversa di intimità affettiva e sessuale con ciascuna, anche a causa della maggiore o minore presenza di Sartre nel ruolo di mediatore[201].

---

[200] J.-P. SARTRE, *Lettres au Castor et à quelques autre*, a cura di S. DE BEAUVOIR, Gallimard, Paris 1983, t. I, p. 503.

[201] Cfr. C. A. EVANS, *"La charmante vermine": Simone de Beauvoir and the Women in Her Life*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 12, 1995, pp. 26-32, p. 26.

Nella relazione con Nathalie Sorokine – la cui denuncia da parte della madre della giovane determinò la perdita del lavoro e il definitivo abbandono dell'insegnamento da parte di Beauvoir – Sartre non ha alcun ruolo e il rapporto tra le due è "incontaminato". La relazione con Védrine, invece, costituisce la tappa successiva nel corso di queste relazioni: il rapporto tra le due donne vede l'ingresso di Sartre, e la giovane viene pian piano allontanata da Beauvoir. La relazione con Olga Kosakievicz, infine, mostra gli effetti duraturi della mediazione di Sartre: dall'intimità sessuale, frutto di una profonda gelosia da parte di Beauvoir, si passa ad un'amicizia permalosa tra i tre. Vi è dunque uno schema che si ripete: la giovane donna del momento prova un forte interesse per Beauvoir, con cui inizia una relazione; Sartre, venutone a conoscenza, viene intrigato dalla nuova fiamma e inserito nel trio amoroso; Beauvoir, alla fine, assume un ruolo marginale, mentre Sartre diventa rapidamente il membro significante del gruppo, dettandone la direzione che avrebbe preso. Nella relazione con Olga, d'altra parte, la mediazione viene effettuata da una seconda figura, quella di Jacques-Laurent Bost, nuovo amante di Olga e, a sua insaputa, anche di Beauvoir. Il ruolo assunto da Sartre passa nelle mani di Bost: una figura maschile si pone come terzo deterrente in queste relazioni fra donne. In questi documenti, Beauvoir sembrerebbe attribuire alle due figure maschili una posizione dominante, valorizzandole rispetto a qualsiasi donna, di cui viene minimizzata l'importanza.

Francine Dugast-Portes si spinge a paragonare l'atteggiamento manipolatorio dei protagonisti de *L'Invitée*, trasposizioni finzionali di Sartre e Beauvoir, a quello messo in atto da Valmont e Madame de Merteuil de *Les Liaisons dangereuses*:

> Pierre et Françoise manipulent leurs partenaires. Ils sont amateurs passionnés d' « histoires » concernant leur entourage ou même les inconnus dans les cafés. Un peu à la manière de Valmont et de Mme de Merteuil, ils sont à la fois initiateurs, observateurs, tentateurs – bourreaux *in fine*.[202]

Come suggerisce Evans, l'incapacità di Simone de Beauvoir di concepire una relazione con un'altra donna come primaria potrebbe ricondursi alla consapevolezza che essa costituisca non un punto di arrivo, ma una semplice stazione di passaggio[203]. Con tutte e tre le giovani amanti, Beauvoir non rivestirebbe, secondo la propria visione, il ruolo di punto finale della ricerca di intimità di ciascuna, quanto, piuttosto, una delle tappe di una ricerca che raggiungerebbe il culmine nella relazione con un uomo – una progressione che Beauvoir avrebbe preparato e mediato. Lei "prepara" le sue amanti per Sartre – e alla fine per altri uomini – e arriva a considerare questa dinamica come un percorso naturale. Ne *La Force de l'âge* (1960), scritto circa vent'anni dopo le lettere e il diario di guerra, Simone de Beauvoir muove una critica molto più sostenuta del comportamento di Sartre a proposito del trio amoroso con Olga Kosakievicz. Facendo riferimento all'«impérialisme purement sentimental»[204] di Sartre, Beauvoir matura la consapevolezza che sia lei che Olga – come anche le altre giovani amanti – siano imprigionate in una gerarchia di potere dove il maschio è sempre la figura preminente, gerarchia in cui le relazioni tra donne esistono solo con il suffragio dell'uomo e nel suo interesse ultimo, e si tratta di relazioni di breve

---

[202] F. DUGAST-PORTES, *Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir*, in É LECARME-TABONE, J.-L. JEANNELLE (a cura di), *Simone de Beauvoir*, L'Herne, "Cahiers de l'Herne", Paris 2012, pp. 144-150, p. 148.
[203] Cfr. C. A. EVANS, *"La charmante vermine"*, cit., p. 30.
[204] S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 247.

durata, instabili e destinate a finire[205]. In un passo de *La Force de l'âge* scrive:

> Sans me le formuler j'en voulais à Sartre d'avoir créé cette situation, et à Olga de s'en accommoder ; c'était une rancune confuse, et comme honteuse d'elle-même, d'autant moins facile à subir que je ne me l'avouais pas. Par mes paroles, mes conduites, je contribuais avec zèle à la bonne marche du trio. Cependant, je n'étais contente ni des autres ni de moi-même et je redoutais l'avenir.[206]

Nonostante una visione lucida delle dinamiche che hanno caratterizzato le relazioni e, in particolare, il rapporto "necessario" con Sartre, Beauvoir non si astiene mai dall'erigere quest'ultimo a rapporto più importante in assoluto, quello dopo il quale vengono tutti gli altri. Altra relazione fondamentale è stata quella con Sylvie Le Bon, poi divenuta sua figlia adottiva ed erede testamentaria, rivelandosi la più duratura verso la fine della sua vita: si tratta di una relazione diversa per tipologia e per intensità rispetto alle altre intraprese con donne. Un rapporto simile non è stato sottoposto alla triangolarità derivante da un'intrusione di Sartre nella relazione, ed è durato fino alla fine della vita di Simone de Beauvoir. In alcune interviste rilasciate nel corso degli anni '80, Beauvoir descrive il suo rapporto con Sylvie come una relazione assoluta in cui entrambe erano preparate fin dall'inizio a vivere interamente l'una per l'altra e dichiara di essere fortunata a poter godere di una relazione perfetta sia con un uomo che con una donna[207] – per la prima volta Beauvoir mette sullo stesso piano il rapporto con Sartre e quello con un'altra

[205] Cfr. C. A. EVANS, *"La charmante vermine"*, cit., p. 31.
[206] S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, cit., pp. 263-264.
[207] Cfr. D. BAIR, *Simone de Beauvoir: A Biography*, Summit, New York 1990, p. 509.

persona. Secondo Deirdre Bair, Sylvie Le Bon avrebbe affermato, a proposito della relazione con Beauvoir:

> It was love between Castor [Beauvoir] and myself. What made it complicated is that neither one of us was prepared, especially me, to love someone who was a woman. But that's what it was, love, that's all.[208]

Nonostante la relazione intima e riconosciuta con Sylvie Le Bon de Beauvoir, Simone de Beauvoir ha sempre rifiutato di definirsi lesbica – il termine corretto sarebbe "bisessuale" – forse perché, memore della sua esperienza personale, era consapevole delle possibili ripercussioni a cui sarebbe dovuta andare incontro soprattutto Sylvie, che all'epoca era insegnante di filosofia. Questa preoccupazione potrebbe essere alla base della motivazione per cui Beauvoir ha lasciato a Sylvie il compito di decidere, dopo la propria morte, di pubblicare o meno i diari e le lettere. Data l'intransigenza di Simone de Beauvoir davanti all'attribuzione del termine "lesbica" per definire il proprio orientamento sessuale, molti biografi non hanno approfondito l'entità del rapporto tra lei e la figlia adottiva. In un'intervista in cui le è stato chiesto di spiegare la sua relazione con Sylvie, Beauvoir ha fatto riferimento al rapporto con Zaza:

> You can explain my feeling for Sylvie by comparing it to my friendship with Zaza. I have kept my nostalgia for that my

[208] Citato in *ibidem*: «Era amore quello tra Castor e me. Ciò che lo rendeva complicato è che nessuna delle due era preparata, specialmente io, ad amare qualcuno che fosse una donna. Ma questo è quello che era, amore, tutto qui» (traduzione mia). Beauvoir fu soprannominata "Castor" alla fine degli anni '20 da René Maheu, un compagno di scuola, che l'avrebbe successivamente presentata a Sartre. Maheu sosteneva che Beauvoir fosse dotata di una natura laboriosa e sociale, come il castoro, il cui nome inglese, "beaver", suonava simile al suo cognome.

> whole life. Since she died, I have often desired to have an intense, daily, and total relationship with a woman.[209]

Sylvie Le Bon de Beauvoir ha così confermato la dichiarazione di Beauvoir: «Ever since Zaza, she always wanted a total and intense relationship with a woman. She said she loved Zaza, that it was she who taught her the joy of loving»[210]. Se Zaza viene definita da Beauvoir «the idealized love of my youth», Sylvie è «the ideal companion of my adult life»[211]. È probabile che la decisione di Le Bon de Beauvoir di dare alle stampe *Les inséparables* (2020), che pone al centro della vicenda narrata proprio Zaza, sia stata presa non solo per far sì che il sentimento di Beauvoir nei confronti di Zaza ricevesse il giusto riconoscimento per quello che era, amore, ma anche per legittimare la propria relazione avuta con Beauvoir fino al giorno della sua morte. Così com'è stato confermato dai testi pubblicati dopo la morte di Simone de Beauvoir, anche queste interviste indirizzano le sue lettrici e i suoi lettori lontano dall'eterosessualità che la critica è stata solita attribuire alla scrittrice, prendendo in considerazione quasi esclusivamente il legame con Sartre. Secondo Margaret A. Simons[212], questi nuovi testi incoraggerebbero a permeare la vita di Simone de Beauvoir con

[209] Citato in *ibidem*: «Si può spiegare il mio sentimento per Sylvie paragonandolo alla mia amicizia con Zaza. Ne ho conservato la nostalgia per tutta la vita. Da quando è morta, ho spesso desiderato di avere un rapporto intenso, quotidiano e totale con una donna» (traduzione mia).
[210] Citato in *ibidem*: «Fin da Zaza, [Simone] ha sempre desiderato un rapporto totale e intenso con una donna. Diceva di amare Zaza, che era stata lei a insegnarle la gioia di amare» (traduzione mia).
[211] Citato in *ibidem*.
[212] Cfr. M. A. SIMONS, *Lesbian connections: Simone de Beauvoir and Feminism*, in "Signs", vol. 18, n. 1, 1992, pp. 136-161, p. 137.

quello che Adrienne Rich ha definito il "continuum lesbico" («lesbian continuum»[213]), concetto che permette il riconoscimento dell'affinità affettiva e politica tra le donne e che si costituisce come una condizione che perdura nel tempo, anche se repressa attraverso l'esperienza eterosessuale. L'analisi di Rich dell'eterosessualità come istituzione politica fornisce intuizioni sulle modalità in cui la società imporrebbe un'identità e un comportamento eterosessuale: un esempio dell'applicazione concreta di questa visione è fornita dall'esperienza vissuta da Simone de Beauvoir che subì la perdita del lavoro e il conseguente abbandono dell'insegnamento a vita. Il rifiuto di definirsi lesbica e allo stesso tempo la contestazione dell'"eterosessualità obbligatoria" («compulsory heterosexuality»[214]) – messa in atto attraverso il rifiuto di sposarsi, la decisione di non convivere mai con Sartre, il rifiuto della maternità, le molteplici relazioni intrattenute con donne – hanno dato vita ad una serie di studi sull'identità di genere riferiti a Simone de Beauvoir. Dal momento che, secondo quanto teorizzato ne *Le Deuxième sexe*, il genere è una costruzione sociale, Beauvoir ha creduto di poter partecipare alla costruzione del proprio genere, piuttosto che sottostare alle norme e alle aspettative della società. Grazie alla condizione di privilegio in cui ha vissuto, in quanto bianca, borghese, istruita e legata a Sartre, ha potuto fare delle scelte e agire secondo modalità che hanno rifiutato l'eterosessualità femminile obbligatoria.

Marie-Jo Bonnet parla di una vera e propria inconsapevolezza, da parte di Beauvoir, di una lesbofobia interiorizzata:

---

[213] A. RICH, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, cit., p. 20.
[214] Ivi, p. 4.

> L'incoscience de la lesbophobie chez Beauvoir va de pair avec son rejet de la bourgeoisie. Elle veut braver les interdits, tout voir, tout connaître, tout goûter. Le lesbianisme entre dans cette avidité. C'est un objet de consommation comme un autre qu'elle absorbe dans une boulimie de la vie rarement rassasiée.[215]

Secondo quanto sostenuto da Candace Collins, Simone de Beauvoir avrebbe contribuito alla costruzione per sé di un genere ambiguo, e, di conseguenza, alla rottura dell'opposizione binaria di "maschile" e "femminile"[216] – a ben vedere, è la stessa operazione messa in atto da Colette, che si definisce "ermafrodita mentale" nel suo *Le Pur et l'Impur*. Un genere ambiguo le avrebbe consentito di non privarsi delle possibilità che, al contrario, le sarebbero state precluse se avesse assunto un'identità esclusivamente eterosessuale o esclusivamente lesbica. L'ambiguità sarebbe dettata, pertanto, da un lato, dalle ambizioni intellettuali messe a frutto attraverso l'inserimento, grazie al rapporto con Sartre, nel mondo pubblico dominato dagli uomini, e, dall'altro, dalla possibilità di coltivare – seppur prudentemente – le relazioni con le donne. Rifiutando le relazioni esclusivamente eterosessuali, in quanto oppressive perché, a suo avviso, fondate su dinamiche di potere a cui le donne sono costrette a sottostare, e al contempo non definendosi lesbica, Simone de Beauvoir è stata considerata una sovversiva che ha ridefinito la propria identità di genere, mettendo in pratica un «non-consenso alla norma»[217].

---

[215] M.-J. BONNET, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme,* cit., p. 265.
[216] Cfr. C. COLLINS, *Simone de Beauvoir's gender of ambiguity*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 14, 1997, pp. 72-82, p. 79.
[217] J. KRISTEVA, *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile*, Donzelli, Roma 2018, p. 65.

Simone de Beauvoir, in definitiva, porterebbe avanti un'esperienza personale e politica nonché un pensiero filosofico il cui tema centrale e il cui obiettivo assoluto è la libertà. È lo stesso obiettivo a cui mira Colette, seppure in una sfera più personale che collettiva, prima che la condizione femminile fosse matura per realizzare la propria libertà. Colette ha senz'altro avuto l'intelligenza e la forza di vincere la sua partita più importante: quella di una donna libera e determinata a fare dell'esistenza una preziosa occasione rivolta verso l'appagamento e la felicità, rivendicando il diritto alla libertà con un tono che nessuna donna avrebbe allora avuto il coraggio di sostenere pubblicamente.

3.3 *L'Invitée* e la soppressione del desiderio

Come per gran parte della propria produzione, Simone de Beauvoir attinge dal suo vissuto personale per costruire l'intreccio dei suoi romanzi. Come dichiara in *La Force de l'âge*, il suo primo romanzo (1943) trae ispirazione dal rapporto triangolare con Sartre e Olga Kosakievicz per raccontare l'attrazione che una donna prova nei confronti di un'altra, che, in questo caso, può essere vissuta, e quindi rappresentata, in maniera turbolenta, divenendo matrice di un conflitto interiore che può andare incontro a risvolti tragici. Ne *L'Invitée* la relazione tra due donne è inserita all'interno di un triangolo amoroso: il faticoso *ménage à trois* tra Françoise e Pierre, una coppia di lunga data con carriere di successo in teatro, e Xavière, una giovane donna il cui ruolo viene esplicitato già dal titolo del romanzo. Françoise invita Xavière a Parigi così che possa sfuggire ai piani che la famiglia della giovane ha attentamente predisposto per

trasformarla in una casalinga borghese. Ma l'invito non si limita a questo. Nel corso della vicenda, Xavière diventa l'Altro, l'elemento contingente che ruota attorno alla coppia primaria. In un certo senso, tutto il dramma de *L'Invitée* consiste nella messa a coscienza da parte di Françoise del fatto che l'unità esistenziale, che pensa di incarnare insieme a Pierre, sia una mera illusione. Per la prima volta, infatti, Pierre prova un sentimento per un'altra donna che va al di là della semplice attrazione fisica. Secondo Ellie Anderson, volendo dimostrare di percepirsi come un tutt'uno col suo amante, Françoise si prefigge di interiorizzare l'amore di Pierre per Xavière, sviluppando a sua volta un rapporto romantico con lei[218]: il sentimento lesbico sarebbe così il frutto di una mediazione dell'elemento maschile tra le due donne. Una simile lettura mi pare insufficiente per definire il rapporto tra le due protagoniste. Fin dalla prima scena in cui sono presenti Françoise e Xavière, sedute in un bar a guardare una danzatrice del ventre, si evince una particolare sintonia tra le due. Françoise non sta interpretando il ruolo tradizionale di donna delineato dagli standard borghesi francesi. Invece di incontrarsi per una tazza di tè pomeridiana, invita Xavière in un caffè arabo per assistere a uno spettacolo con danzatrici, spettacolo che sprigiona sensualità. Come afferma Meaghan Emery, Françoise sta, di fatto, iniziando Xavière ai regni delle seduzioni esotiche di Parigi e dell'erotismo femminile[219]. Allo stesso tempo, in

[218] Cfr. E. ANDERSON, *The Other (Woman): Limits of Knowledge in Beauvoir's Ethics of Reciprocity*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 28, n. 3, 2014, pp. 380-388, p. 384.

[219] Cfr. M. EMERY, *The Struggle for (sexual) being in Simone de Beauvoir's "L'Invitée"*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 15, 1998-1999, pp. 83-95, p. 86.

Françoise comincia a germogliare un sentimento di possesso, che verrà rimarcato a più riprese nel corso della narrazione: «mais ce qui l'enchantait surtout c'était d'avoir annexé à sa vie cette petite existence triste ; car à présent […] Xavière lui appartenait ; rien ne donnait jamais à Françoise des joies si fortes que cette espèce de possession […]»[220].

Sebbene il potere attrattivo che le due protagoniste esercitano l'una sull'altra lasci presagire una possibile evoluzione del loro legame, la situazione presto si complica: Pierre si è introdotto nella loro intimità esclusiva. L'annuncio, da parte di Pierre, dell'amore ufficialmente dichiarato tra lui e Xavière suscita in Françoise una reazione di profonda indignazione. Tale risposta emotiva non soltanto mette in luce la complessità affettiva del legame che unisce Françoise a entrambi, rivela anche la frattura irrimediabile tra l'ideale di libertà condivisa e la realtà delle passioni contingenti che minacciano di compromettere tale ideale. Comincia così a delinearsi una dinamica conflittuale su più livelli: un conflitto interpersonale tra i vari personaggi e un conflitto intrapersonale che investe Françoise. Immaginare Xavière in una relazione sessuale con Pierre è fonte di angoscia. Ma non è subito chiaro verso chi sia rivolta la struggente gelosia che assale Françoise. La donna presenta così una natura contraddittoria. Da un lato vi è la consapevolezza dell'esistenza di un sentimento d'amore che la lega alla giovane: «[…] cet amour [pour Xavière] qui soudain lui gonflait le cœur de douceur, il avait toujours été à portée de sa main : il fallait seulement la tendre, cette

[220] S. DE BEAUVOIR, *L'invitée* (1943), Gallimard, Paris 1970, p. 21.

main peureuse et avare»[221]. Françoise si interroga sulla natura del desiderio che prova per Xavière:

> La danse lui faisait un peu tourner la tête. Elle sentait contre sa poitrine les beaux seins tièdes de Xavière, elle respirait son haleine charmante ; était-ce du désir ? Mais que désirait-elle ? Ses lèvres contre ses lèvres ? Ce corps abandonné entre ses bras ? Elle ne pouvait rien imaginer, ce n'était qu'un besoin confus de garder tourné vers elle à jamais ce visage d'amoureuse et de pouvoir dire passionnément : elle est à moi.[222]

Dall'altro lato, Françoise è intimorita dagli aspetti che rimandano alla sfera della corporeità, se non addirittura inorridita:

> […] elle avait horreur de regarder Xavière comme une femme avec des appétits de femme, mais la vérité s'imposait : je hais la pureté, je suis en chair et en os ; de toutes ses forces Xavière se révoltait contre cette chasteté trouble à laquelle on la condamnait ; dans ses mauvaises humeurs, perçait une âpre revendication.[223]

La possibilità di un desiderio altro – un desiderio propriamente femminile – travolge Françoise e la getta in uno stato di smarrimento profondo. Inizia a manifestarsi così in lei una paura del lesbismo tale da precluderle la possibilità di un coinvolgimento amoroso con Xavière. Come osserva Alexandre Antolin, «La prévalence de la culture homosexuelle masculine entraîne parfois des erreurs dans la dénomination des couples lesbiens»[224], come si evince dal dialogo che segue tra Xavière e Françoise:

---

[221] Ivi, p. 231.
[222] Ivi, p. 271.
[223] Ivi, p. 327.
[224] A. ANTOLIN, *Prendre la parole en société patriarcale. 1943-1969, fictionnalisation et censure des vécus lesbies*, in A. TURBIAU, M. LACHKAR, C.

« – Nous avons commencé à nouer des connaissances : deux femmes qui étaient au bar complètement saoules.
Elle ajouta en confidence.
– Des pédérastes.
– Vous voulez dire des lesbiennes ? dit Françoise.
– Ce n'est pas la même chose ? dit Xavière en relevant les sourcils.
– Pédérastes, ça ne se dit que des hommes, dit Françoise. »[225]

Nella maggior parte dei casi, l'impossibilità di nominarsi implica che le protagoniste costruiscano un'identità per negazione, rifiutando i termini in uso nell'epoca. In un altro momento del romanzo, si rappresenta l'incapacità di Françoise di esprimere a parole la propria sessualità. Tale incapacità è rivelatrice di molteplici aspetti, tra cui le varie forme di censura in vigore nel momento storico della composizione del romanzo, ma anche una forma di sessualità che resiste alla nominazione. Al termine di una serata trascorsa al *Bal Nègre*, sulla soglia della stanza d'albergo di Xavière:

Le silence retomba lourdement, ce n'étaient pas les mots qui pouvaient quelque chose ; Françoise ne trouvait aucun geste, paralysée par la grâce intimidante de ce beau corps qu'elle ne savait même pas désirer.
Les yeux de Xavière se plissèrent et elle étouffa un bâillement enfantin.
– Je crois que je m'endors sur place, dit-elle.
– Je vais vous laisser, dit Françoise. Elle se leva, sa gorge était serrée, mais il n'y avait rien d'autre à faire : elle n'avait rien su faire d'autre.
– Bonsoir, dit-elle.

ISLERT, M. BERTHIER, A. ANTOLIN (a cura di), *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Le Cavalier Bleu, Paris 2022, p. 95.

[225] S. DE BEAUVOIR, *L'invitée*, cit., p. 184.

> Elle était debout près de la porte ; dans un élan, elle prit Xavière dans ses bras.
> – Bonsoir, ma Xavière, dit-elle en effleurant sa joue.
> Xavière s'abandonna, un instant elle resta contre son épaule, immobile et souple ; qu'attendait-elle ? Que Françoise la laissât aller ou qu'elle la serrât plus fort ? Elle se dégagea légèrement.
> – Bonsoir, dit-elle d'un ton tout naturel.
> C'était fini. Françoise monta l'escalier, elle avait honte de ce geste de tendresse inutile, elle se laissa tomber sur son lit, le cœur lourd.[226]

Questo passo mi pare indicativo dell'ambivalenza del pensiero di Beauvoir per due ragioni. Da un lato, si ravvisa la rappresentazione della difficoltà di costruire una posizione enunciativa da cui possa parlare una donna che ha rapporti sessuali con altre donne senza tuttavia definirsi lesbica; dall'altro, emerge la rappresentazione di quella parte della sessualità che non può essere assunta in prima persona. Questi due aspetti probabilmente coincidono. Come afferma Michael Lucey[227], quanto più le pratiche sessuali di una persona si allontanano dalla forma identitaria codificata della sessualità, tanto meno accesso avranno, almeno nella nostra cultura, a un'espressione in prima persona.

Françoise si rivela priva della forza necessaria per opporsi tanto alla volontà di Pierre, quanto ai propri conflitti interiori, poiché intrappolata nella propria abnegazione. Lo stato mentale e fisico in cui piomba successivamente la protagonista è la diretta conseguenza di questa sorta di inibizione: il fluido nei suoi polmoni che minaccia di soffocarla è, come sostiene Emery, la manifestazione fisica della

[226] Ivi, pp. 251-252.
[227] Cfr. M. LUCEY, *Someone. The Pragmatics of Misfits Sexualities, from Colette to Hervé Guibert*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2019, pp. 134-135.

sua immersione in un'indifferenza "mortale"[228]. Françoise nega la propria gelosia nei confronti del legame privilegiato che unisce Pierre a Xavière, così come reprime il desiderio che prova nei confronti della giovane. Xavière, invece, da un lato combatte impetuosamente contro la passività di Françoise, dall'altro lotta per preservare la propria autonomia. Benché non ancora esplicitata, la logica del conflitto si va esacerbando: sia Françoise che Xavière si rifugiano nella relazione con Pierre, ma questa "fuga" rivela il carattere strategico di tali manovre, che fungono unicamente da mascheramento di una guerra latente. Disperata all'idea di non poter mai raggiungere una felicità autentica con Françoise, Xavière cerca in segreto la propria prima esperienza sessuale con un uomo, soprattutto per ingelosire Françoise, dimostrando una preferenza per l'elemento maschile nel *ménage à trois*, in competizione con Françoise, opponendosi volontariamente a lei, nel tentativo di provocare una sua reazione. Quando i suoi sforzi per attrarre Pierre non producono in Françoise alcun effetto visibile, Xavière rivolge le sue attenzioni verso un altro uomo, Gerbert, connotato da molti aspetti di femminilizzazione.

Da questo momento in poi, la trama diventa sempre più complessa e l'autorità narrativa di Françoise sempre meno affidabile. La protagonista è lacerata da emozioni contrastanti: preoccupazione per Pierre, gelosia per Xavière e per l'apparente desiderio di Gerbert – non è secondario che si insiste sempre sugli aspetti che lo femminilizzano. Infine, un'angoscia profonda, analoga a quella già sperimentata nell'apprendere del primo bacio tra Pierre e Xavière. Il

[228] Cfr. M. EMERY, *The Struggle for (sexual) being in Simone de Beauvoir's "L'Invitée"*, cit., p. 88.

desiderio lesbico frustrato di Françoise, come già era accaduto all'inizio del racconto, viene, anche in questa circostanza, mascherato attraverso una deviazione: prima c'era stato Pierre, ora vi è l'interesse apparentemente condiviso per una seconda figura maschile. Inoltre, la fuga quasi immediata di Françoise tra le braccia di Gerbert potrebbe essere motivata anche dal timore che Xavière possa rivelargli qualcosa di compromettente. Forse ciò che la protagonista teme maggiormente è l'eventualità che Xavière renda esplicita la natura dell'attrazione esistente tra loro due – un'attrazione che, se portata alla luce, destabilizzerebbe non solo il triangolo amoroso, ma anche l'identità stessa di Françoise, fondata su un fragile equilibrio tra desiderio rimosso e norme sociali interiorizzate.

Françoise, pertanto, intenzionata a salvaguardare la propria identità sessuale pubblica, cerca attivamente di avere un rapporto sessuale con Gerbert. Questa è l'unica scena d'amore esplicita in tutto il romanzo, in cui i poteri seduttivi di Françoise vengono nuovamente messi alla prova. Ma il racconto di questa unione si distanzia significativamente dalla rappresentazione tradizionale della scena d'amore eterosessuale. In questo caso, l'eccitazione sessuale e la passione travolgente sono assenti e lasciano spazio a un'atmosfera di esitazione reciproca, alimentata dal timore del fallimento da parte dei due amanti. Inoltre, da parte sua, Xavière, nell'iniziare una relazione con Gerbert, ostacola il potenziale interesse di Françoise per lui. I molteplici *ménages à trois* che si intersecano oppongono così i due uomini alle due donne: Françoise e Xavière rappresentano i poli centrali e i due uomini, in un ribaltamento dei ruoli, si configurano progressivamente come pedine all'interno di una strategia conflittuale tutta al femminile. Così entrambi gli uomini

risultano più accattivanti per Françoise quando appaiono fragili, vulnerabili, persino ridicolizzati, e perdono la loro carica sessuale anche nel rapporto con Xavière. Infatti gli atti sessuali con lei sono solo accennati. Secondo l'interpretazione di Emery, il romanzo contiene quindi una castrazione simbolica dei personaggi maschili[229]. Françoise, sebbene le sue fantasie lesbiche siano innegabili, non ha il coraggio necessario per realizzarle pubblicamente e accettare un'identità lesbica, o comunque bisessuale. Di fronte all'irruzione minacciosa della propria identità lesbica, incarnata dalla figura di Xavière, Françoise opta per una relazione non minacciosa, "sicura" e al contempo tenera con un altro uomo. Piuttosto che sconvolgere l'equilibrio di un mondo ordinato e rassicurante, in cui ogni elemento è rigorosamente definito e collocato, Françoise si rassegna lucidamente a un destino precostituito, quello di donna eterosessuale e innamorata. Il fumoso equilibrio viene rotto quando la protagonista apprende da Gerbert che Xavière gli ha raccontato "tutta" la verità sul loro *ménage à trois* con Pierre. Françoise si sente smascherata e tradita dalla giovane. Decide perciò di metterla a tacere. La sua rabbia sostituisce rapidamente la sua visibile "colpa". Così, le due protagoniste si ritrovano a combattere simultaneamente contro i rispettivi destini, eterosessuali e lesbici, e, al tempo stesso, l'una contro l'altra, in un intreccio di desiderio, colpa e potere che conduce l'opera al suo epilogo tragico: l'omicidio di Xavière. Finale criticato da gran parte della critica[230].

[229] Cfr. Ivi, p. 91.

[230] Elaine Marks scrive: «When at the end of the book, Francoise kills Xaviere by turning on the gas […], we are conscious neither of a real murder nor of a real death» (E. MARKS, *Simone de Beauvoir : Encounters with death*, Rutgers

Françoise decide di uccidere Xavière, e in questo omicidio uccide di fatto l'oggetto della propria passione, e, con esso, il desiderio stesso. L'autenticità dell'atto disperato e codardo di Françoise è smentita dall'illusione finale di Françoise, come la narrazione commenta: «C'était sa volonté qui était en train de s'accomplir, plus rien ne la séparait d'elle-même. Elle avait enfin choisi. Elle s'était choisie»[231]. Ma ha davvero scelto se stessa, quando la sua scelta implica la soppressione del suo desiderio, parte integrante del suo sé? La questione resta aperta.

In una certa misura, l'eliminazione di due capitoli originari del romanzo mi sembra che compia la medesima operazione di cancellazione e soppressione del desiderio. Si tratta di capitoli incentrati sull'infanzia e l'adolescenza di Françoise, fasi della vita in cui il desiderio sessuale prende forma e inizia a manifestarsi. Mi sembra emblematica una scena in cui la protagonista si masturba sfregando un ramo tra le cosce: «[…] elle dépouilla de son écorce un petit rameau de bois et doucement frotta entre ses cuisses la baguette visqueuse : ça la dégoûtait de toucher avec ses doigts cette chair humide»[232]. Secondo Barbara Klaw, Françoise può godere dell'autoerotismo poiché si dissocia dall'atto che sta compiendo e ha

University Press, New Brunswick – New Jersey 1973, p. 77) ; Martha N. Evans definisce l'omicidio di Xavière «unreal, a cheat and a lie» (M. N. EVANS, *Murdering "L'Invitée": Gender and Fictional Narrative*, in Yale French Studies, n. 72, 1986, pp. 67-86, p. 83); Toril Moi parla di un'uccisione «illogical, unrealistic […] excessive» (T. MOI, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Blackwell, Oxford 1994, p. 97).

[231] S. DE BEAUVOIR, *L'invitée*, cit., p. 441.

[232] S. DE BEAUVOIR, *Deux chapitres inédits de « L'Invitée »*, in C. FRANCIS, F. GONTIER (a cura di), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, Gallimard, Paris 1979, p. 279.

la testa altrove, estraniandosi dal proprio corpo[233]. Soltanto così può godere di un atto per lei inaccettabile. Dal momento che il contatto col proprio sesso può intendersi, in senso lato, come l'unione intima con un'altra donna, questi capitoli contribuiscono ad una lettura più profonda della personalità di Françoise e del suo rapporto ambivalente e conflittuale con la sessualità femminile.

3.4 *Les inséparables*: il peso del perbenismo

La lunga e intensa produzione di Simone de Beauvoir ha dato prova in molte occasioni dell'importanza attribuita a Élisabeth Lacoin (Zaza nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958). Ancor prima dei *Mémoires*, la sua figura viene evocata in uno scritto di Beauvoir risalente al 1937, *Primauté du spirituel*, rifiutato all'epoca da Gallimard e da Grasset, recuperato e pubblicato in seguito, nel 1979, col titolo *Quand prime le spirituel* e, successivamente, uscito in una nuova edizione, nel 2006, con un titolo ancora diverso, *Anne, ou quand prime le spirituel*. Si tratta di un testo «dallo statuto ambiguo»[234] – la prima edizione francese porta la definizione di "romanzo", mentre la bibliografia curata da Claude Francis e Fernande Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir* (1979), lo presenta come una raccolta di novelle – in cui viene esplorata la condizione femminile di cui dodici anni dopo *Le Deuxième sexe* avrebbe mostrato una griglia di interpretazione. La struttura del testo

[233] Cfr. B. KLAW, *"L'Invitée" castrated: sex, Simone de Beauvoir, and getting published or why must a woman hide her sexuality?*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 12, 1995, pp. 126-138, p. 128.
[234] S. TERONI, *Simone de Beauvoir. Percorsi di vita e di scrittura*, Donzelli, Roma 2021, p. 30.

è articolata in cinque storie di donne, una delle quali, Anne, presenta numerosi aspetti che fanno supporre che il personaggio sia ispirato a Zaza. La storia di Anne è costantemente narrata dal punto di vista degli altri, tutti coloro che compiono scelte al posto suo: sua madre, la sua amica Chantal, l'uomo di cui è innamorata e la sorella di lui. Si tratta di un soggetto che esiste grazie alla propria assenza: come osserva Sandra Teroni, «la sua storia finisce con una morte e nasce da una morte reale»[235], quella di Zaza.

Il vissuto di Zaza è ripercorso anche in *Une mort très douce* (1964), tenendo conto che i connotati storico-sociali a cui la madre di Beauvoir non è sfuggita sono, di fatto, quelli di cui è stata vittima la stessa Zaza – a conferma che da una generazione all'altra sono cambiate le forme ma non l'assoggettamento della donna. Zaza ha avuto la fortuna di vivere un'infanzia serena e libera, ha potuto «sviluppare il desiderio e non ha tollerato una convergenza su di sé di repressione e negazione»[236]. La madre di Beauvoir, invece, è forgiata fin dall'infanzia dal rapporto con una madre anaffettiva e dispotica. In un passo dell'opera, Beauvoir scrive: «Maman est entrée dans la vie corsetée des principes les plus rigides : bienséances provinciales et morale de couventine»[237]. In definitiva, Zaza e la madre di Simone de Beauvoir sono entrambe portatrici sane di una contraddizione che le accompagna per tutta la loro esistenza: l'una è cresciuta in una inconciliabilità talmente grande e insostenibile da condurla alla morte, «forma estrema e tragica di sottrazione»[238];

[235] Ivi, p. 34.
[236] Ivi, p. 122.
[237] S. DE BEAUVOIR, *Une mort très douce*, Gallimard, "Folio", Paris 1964, pp. 46-47.
[238] S. TERONI, *Simone de Beauvoir*, cit., p. 122.

l'altra ha fatto suo un atteggiamento controverso che è consistito nell'aver vissuto contro se stessa, «nell'accettazione della condizione che le viene fatta, compensata da rancore, aggressività, tirannia»[239].

Un'ulteriore rievocazione della figura di Zaza, più precisamente, del rapporto tra Beauvoir e Zaza, si ha in un testo inedito della scrittrice, scritto nel 1954 e pubblicato nel 2020, dapprima in Francia e poche settimane dopo in Italia, per volontà di Sylvie Le Bon de Beauvoir, col titolo *Les inséparables*. È «l'ultimo dei ripetuti tentativi giovanili di raccontare questa storia»[240], tentativi a cui la stessa Beauvoir ha più volte fatto riferimento nelle sue opere. Così in *La Force de l'âge* scrive: «Aprés avoir écrit *Les Mandarins*, j'essayai encore une fois de transposer dans un long récit la tragique fin de Zaza : j'avais acquis du métier, et pourtant je n'en vins pas a bout»[241].

Nel 1963, tre anni dopo l'uscita di *La Force del'âge*, sempre evocando lo stesso testo in un passo de *La Force des choses*, Simone de Beauvoir lo definisce «une longue nouvelle»[242] ed è così che viene definito nell'*Introduction* a *Les inséparables*. In realtà, una parte della storia di Zaza è stata raccontata da Beauvoir anche in una prima versione del romanzo *Les Mandarins* – sempre nel 1954, anno della stesura de *Les inséparables* – per poi essere omessa.

---

[239] *Ibidem*.
[240] Ivi, p. 81.
[241] S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, cit., p. 232.
[242] S. DE BEAUVOIR, *La Force des choses*, Gallimard, "Folio", Paris 1963, t. II, p. 39: «Renouant avec de très anciennes tentatives, j'entrepris une longue nouvelle sur la mort de Zaza. Quand au bout de deux à trois mois je la montrai à Sartre, il tordit le nez ; j'étais bien d'accord : cette histoire semblait gratuite et n'intéressait pas».

Simone de Beauvoir decide di adottare nomi fittizi per raccontare il rapporto con Zaza, un rapporto che viene definito dalla figlia «une amitié énigmatique comme l'amour»[243]. Già nella dedica a Zaza ci tiene ad esplicitare che le protagoniste sono soltanto ispirate a loro due:

> Si j'ai les larmes aux yeux, ce soir, est-ce parce que vous êtes morte, ou bien parce que moi, je vis ? Je devrais vous dédier cette histoire : mais je sais que vous n'êtes plus nulle part, et c'est par artifice littéraire que je vous parle ici. Au reste, ceci n'est pas vraiment votre histoire mais seulement une histoire inspirée de nous. Vous n'étiez pas Andrée, je ne suis pas cette Sylvie qui parle en mon nom.[244]

Beauvoir sceglie di utilizzare una prima persona non autobiografica, un io narrante (Sylvie Lepage) che «racconta anche se stessa ma in maniera complementare all'oggetto del racconto»[245]. La narrazione, che copre un arco temporale che va dal primo incontro delle protagoniste al funerale di una delle due, si apre su un primo giorno di scuola di una bambina di nove anni, Sylvie, che, al ritorno in classe nel collegio religioso "Adélaïde", trova seduta al posto accanto al suo una nuova compagna di banco, Andrée. Quest'ultima colpisce fin da subito la protagonista, innanzitutto per l'ustione sulla coscia destra che, a detta sua, le ha rallentato la crescita. La curiosità di Sylvie nei confronti di questa bambina diversa dalle altre assume ben presto i tratti dell'attrazione fisica vera e propria. A causa dell'incidente che le ha causato la bruciatura sulla coscia destra trasformatasi in una cicatrice ben visibile, Andrée si è vista costretta

[243] S. LE BON DE BEAUVOIR, *Introduction* a S. DE BEAUVOIR, *Les inséparables*, S. LE BON DE BEAUVOIR (a cura di), L'Herne, Paris 2020, p. 6.
[244] S. DE BEAUVOIR, *Les inséparables*, cit., p. 21.
[245] S. Teroni, *Simone de Beauvoir*, cit., p. 82.

ad interrompere gli studi per un anno. Senza alcun segno di pudore e di timidezza, Andrée racconta a Sylvie la dinamica dell'incidente. In questo modo viene velatamente suggerito al lettore il primo indizio sulla chiave interpretativa da adottare nella lettura del testo che nasconde sotto l'amicizia un amore illecito. Sylvie racconta: «Quand elle vint à la maison regarder mes cahiers, je la considérai avec respect ; elle prenait des notes, d'une jolie écriture déjà formée, et je pensais à sa cuisse boursouflée, sous la petite jupe à plis»[246].
Si tratterà di un amore infelice, poiché non ricambiato.
Così come in *Thérèse et Isabelle* (1966), di cui mi occuperò nel capitolo dedicato a Violette Leduc, la figura materna, la madre di Andrée, riveste un ruolo cruciale nell'ostacolare il rapporto tra le due giovani. Madame Gallard (Mabille nei *Mémoires*, Lacoin nella realtà) si mostra permissiva verso la figlia durante la sua infanzia, ma ben presto si rivelerà una madre dispotica e bigotta, al punto da diventare implicitamente la principale responsabile della rovina di Andrée.
Il fascino che Andrée esercita su Sylvie viene descritto da quest'ultima con un'insistenza sempre maggiore. Ad affascinare e, di conseguenza, attrarre la giovane protagonista sono le sue maniere libere, la sua disinvoltura, la vivacità intellettuale e fisica, le abilità manuali, la padronanza del corpo e il rapporto gioioso con la natura, la sicurezza di sé, l'indifferenza ai successi scolastici e il gusto all'irriverenza.
Col passare delle vacanze estive, Sylvie incomincia a prendere coscienza di quanto la presenza di Andrée nella propria vita sia fondamentale e, ormai, irrinunciabile:

[246] S. DE BEAUVOIR, *Les inséparables*, cit., p. 17.

> Nous disions des banalités, comme de grandes personnes ; mais je comprenais soudain, avec stupeur et joie, que le vide de mon cœur, le goût morne de mes journées n'avaient eu qu'une cause : l'absence d'Andrée. Vivre sans elle, ce n'était plus vivre. Mademoiselle de Villeneuve s'assit sur sa cathèdre et je me répétai : « Sans Andrée, je ne vis plus. » Ma joie se mua en angoisse : mais alors, me demandai-je, que deviendrais-je si elle mourait ? Je serais assise sur ce tabouret, la directrice entrerait, elle dirait d'une voix grave : «Prions, mes enfants, votre petite compagne Andrée Gallard a été rappelée à Dieu la nuit dernière. » Eh bien ! c'est simple, décidai-je, je glisserais de mon tabouret et je tomberais morte aussi. L'idée ne me faisait pas peur parce que nous nous serions aussitôt retrouvées aux portes du ciel.[247]

Questo passo integra quanto Beauvoir scrive nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*:

> J'avais été jusqu'à m'avouer la dépendance où me mettait mon attachement pour elle : je n'osai pas en affronter toutes les conséquences.
> Je ne réclamais pas que Zaza éprouvât à mon égard un sentiment aussi définitif : il me suffisait d'être sa camarade préférée. L'admiration que je lui vouais ne me dépréciait pas à mes propres yeux. L'amour n'est pas l'envie. Je ne concevais rien de mieux au monde que d'être moi-même, et d'aimer Zaza.[248]

Insicurezza, preoccupazione, ma anche gelosia: prende lentamente forma un sentimento che va oltre l'affetto generato da una pura amicizia. Tutti questi elementi non sono insistentemente presenti nei *Mémoires*. La storia di Zaza è narrata nel primo volume dell'autobiografia di Beauvoir, ma la differenza risiede nell'assenza nei *Mémoires* di un resoconto quasi cronachistico dei moti del cuore

[247] Ivi, p. 41.
[248] S. DE BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris 1958, p. 90.

di Beauvoir, della passione che la invade fin dalla tenera età, del suo desiderio sessuale per Zaza e della conseguente delusione – la narrazione di questo amore estremo è comunque condotta in termini composti. Il trasporto, il contatto fisico, il desiderio di darsi che si leggono tra le righe, e che pervadono in tutta evidenza Sylvie, restano non detti all'interno del romanzo. Nella *Introduction* viene esplicitato il sentimento di Sylvie/Beauvoir nei confronti di Andrée/Zaza:

> Mais ce qui advient à la petite fille de 10 ans, c'est la première aventure du cœur : son sentiment pour Zaza est passionné, elle la vénère, tremble de lui déplaire. Elle ne comprend pas, bien entendu, dans la pathétique vulnérabilité de l'enfance, la révélation précoce qui la foudroie, c'est pour nous, ses témoins, qu'elle est si émouvante. Ses longues conversations en tête à tête avec Zaza revêtent à ses yeux un prix infini. Oh ! leur éducation les corsète, pas de familiarités, elles se vouvoient, mais en dépit de cette réserve elles se parlent comme Simone n'a jamais parlé à personne. Qu'est le sentiment innommé qui, sous l'étiquette conventionnelle d'amitié, embrase son cœur tout neuf, dans l'émerveillement et les transes, sinon de l'amour ? Elle comprend très vite que Zaza n'éprouve pas un attachement analogue, ni ne soupçonne l'intensité du sien, mais qu'importe, à côté de l'éblouissement d'aimer ?[249]

Da un lato, la consapevolezza che questo sentimento non sia corrisposto inizia a palesarsi gradualmente: «Non, notre amitié n'avait pas la même importance pour Andrée que pour moi, mais je l'admirais bien trop pour en souffrir»[250]; dall'altro, Sylvie non può fare a meno di essere eccitata all'idea di condividere del tempo

[249] S. LE BON DE BEAUVOIR, *Introduction*, cit., p. 6.
[250] S. DE BEAUVOIR, *Les inséparables* cit., p. 31.

insieme: «Chaque fois que j'entrais dans sa chambre, j'étais si émue que j'avais envie de faire un signe de croix»[251].
Simone de Beauvoir incomincia a seminare all'interno del testo alcune informazioni che contribuiranno a delineare il ritratto di Zaza così come lo si conosce grazie ai *Mémoires*: da una parte, un profondo slancio vitale che deve fare i conti con un sistema di valori trasmesso dalla madre, per la quale la giovane nutre un'adorazione senza limiti e un attaccamento fortissimo, dall'altra, una malinconia di fondo.
Ritorna, come ne *L'Invitée*, l'impossibilità di dirsi, di dichiararsi. In questo caso, però, è la morale bigotta e perbenista a non offrire ad Andrée la prospettiva giusta per poter interpretare l'amore che Sylvie prova per lei:

> Je me disais avec détresse : dans les livres les gens se font des déclarations d'amour, de haine, ils osent raconter tout ce qui leur passe dans le cœur ; pourquoi est-ce impossible dans la vie ? Je marcherais deux jours et deux nuits sans manger ni boire pour voir Andrée une heure, pour lui épargner une peine : et elle n'en sait rien![252]

Un amore platonico, in definitiva, con cui la protagonista, ormai adolescente, deve fare i conti.
È la società in cui è immersa la vita delle due *inséparables* a stabilire l'impossibilità di un amore tra donne. Il bigottismo, i doveri sociali, la totale devozione al volere materno che schiacciano Andrée sono il portato della società ipocrita e perbenista di cui, tuttavia, lei stessa incarna i valori. Proprio a questa contraddizione va ricondotta l'incapacità di Andrée di accettare l'affetto che prova per Sylvie,

[251] *Ibidem*.
[252] Ivi, pp. 35-36.

puro e limpido rispetto a quello nutrito per i suoi amanti, e di riconoscerlo per quello che è, ossia un amore.
Avvicinandosi alla conclusione della novella, viene fornito un resoconto abbastanza rapido degli ultimi momenti di vita di Andrée, di cui Sylvie è a conoscenza tramite il racconto di Pascal Blondel, amante di Andrée. Due giorni dopo l'ultimo incontro tra Sylvie e Andrée, quest'ultima, in preda ad un delirio e infiacchita dalla febbre, bussa alla porta di casa Blondel e decide di raccontare per filo e per segno della sua relazione con Pascal a suo padre, che fino a quel momento non ne era a conoscenza. Una volta rassicurata, viene riaccompagnata a casa da Pascal, che informa Madame Gallard dell'accaduto. Seguono momenti concitati in cui Andrée, ormai ricoverata nella clinica di Saint-Germain-en-Laye, febbricitante e fuori di sé, oscilla tra picchi di euforia e momenti di autocommiserazione in cui, rivolgendosi alla madre, con le poche forze che le sono rimaste, afferma: «Je vais gâcher la fête ! Je gâche tout ! Je ne vous ai fait que des ennuis ! […] Dans toutes les familles il y a du déchet : c'était moi le déchet»[253]. Le ultime parole che chiudono *Les inséparables* contengono un esplicito atto d'accusa mosso da Simone de Beauvoir, che verrà ripreso nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Si tratta di mettere a fuoco l'ambiente familiare e sociale di Andrée/Zaza per denunciarne l'oppressione, la pericolosità e l'ipocrisia, da cui scaturisce una riflessione più ampia sulla tragicità della condizione femminile borghese:

> On l'enterra dans le petit cimetière de Béthary, parmi la poussière de ses ancêtres. Madame Gallard sanglotait. « Nous n'avons été que

[253] Ivi, p. 153.

> des instruments entre les mains de Dieu », lui dit M. Gallard. La tombe était couverte de fleurs blanches.
> Je compris obscurément qu'Andrée était morte étouffée par cette blancheur. Avant de prendre mon train, je déposai sur les gerbes immaculées trois roses rouges.[254]

Les inséparables si conclude dunque con un'immagine di morte. Andrée diviene così metafora della necessità di privarsi della vita per raggiungere una condizione di totale libertà. Beauvoir subisce il primo trauma amoroso, e capisce che l'unica strada socialmente accettabile per una donna negli anni Venti passa per l'amore eterosessuale. A poco a poco, comincia a provare interesse per uno studente di filosofia di tre anni più grande, Sartre, di cui non si parla mai direttamente nella novella. La giovane Simone de Beauvoir si rende conto che, esattamente come quello femminile è il secondo sesso rispetto alla mascolinità dominante, il suo amore lesbico non è altro che una seconda sessualità, una posizione marginale e rischiosa rispetto alla norma eterosessuale. Questo suo primo amore è forse quello che più di tutti gli altri la forgia, sia dal punto di vista della gestione delle relazioni che avrà nel corso della vita con gli uomini, ma soprattutto con le donne, sia per quanto riguarda lo sviluppo della propria riflessione in merito alla condizione femminile. Come osserva Sandra Teroni, affinché la resa estrema di Zaza e la sua rinuncia alla vita possano essere considerate un atto d'accusa, «saranno necessari la voce di chi si è rivoltata e la libertà l'ha conquistata, il racconto di chi ha trovato le parole per dirlo»[255]. Nella novella, dunque, la funzione di Sylvie è quella di far comprendere al lettore il personaggio di Andrée. Non viene scritto quasi nulla della

[254] Ivi, p. 154.
[255] S. TERONI, *Simone de Beauvoir*, cit., p. 86.

vita di Sylvie, della sua battaglia personale, della storia movimentata della sua emancipazione. Zaza, la sua "inseparabile", «a été la rançon […], "l'hostie", de son évasion»[256].

[256] S. LE BON DE BEAUVOIR, *Introduction*, cit., p. 205.

Capitolo IV

Violette Leduc. Dall'utopia della reciprocità alla conquista dello spazio letterario

4.1 *L'Affamée*: la presenza nell'assenza

Quando viene pubblicato *L'Affamée* (1948), Violette Leduc ha quarantuno anni. Approdata alla letteratura da poco, capisce che l'unico modo per sostenere il peso di una vita senza un reale scopo è affidarsi alla propria penna. Beauvoir scrive di lei: «Elle a fait de sa vie la matière de son œuvre qui a donné un sens à sa vie»[257]. Più di Colette e Beauvoir, le cui opere spesso traggono ispirazione da esperienze realmente vissute, trasformandole in materia letteraria, Violette Leduc mette in atto un processo di totale sovrapposizione di vita e opera. Si tratta di

> […] une écrivaine pour qui la frontière est floue entre écriture romanesque et écriture autobiographique ; pour qui la frontière entre vie et écriture se fait, au fil de l'œuvre, de plus en plus ténue, de plus en plus perméable, et qui refuse de se laisser enfermer dans les limites d'un genre. Pour qui l'écriture métamorphose la vie, devient sa vie au point que les deux finissent par se confondre.[258]

A cominciare da *L'Asphyxie* (1946), primo romanzo di Leduc, in cui la scrittrice ripercorre gli anni dell'infanzia, emerge fin da subito uno dei *leitmotiv* di tutta la sua produzione, come della sua vita: l'amore e la sua mancanza. Pubblicato grazie alla mediazione di Simone de

[257] S. DE BEAUVOIR, *Tout compte fait*, Gallimard, Paris 1972, p. 63.
[258] C. VIOLLET, *Violette Leduc : de "Ravages" à "La Bâtarde" ou du vécu monté en épingle*, in M. BRIOUDE, A. FRANTZ, A. PERON (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2017, pp. 23-37, p. 37.

Beauvoir, che dal 1945 riveste il duplice ruolo di musa e guida di Leduc, il romanzo mette in scena la costante sofferenza della protagonista che desidera essere amata, ma che si rassegna progressivamente alla propria solitudine. Un padre fantasma, una madre anaffettiva che farà pesare per tutta la vita alla figlia la colpa di essere nata «bâtarde», la presenza di Maurice Sachs, destinatario dell'amore della protagonista. I tre personaggi sono sovrapponibili: assenza di amore paterno, elemosina dello sguardo materno, ricerca di una compensazione in un uomo che non può, in quanto omosessuale, compensare nessuna delle precedenti mancanze, ma che le rappresenta entrambe. L'asfissia consisterebbe dunque nell'assenza amorosa. Come osserva Luana Doni[259], le parole di Roland Barthes si prestano alla definizione di un testo come *L'Asphyxie*, il cui senso è ravvisabile nell'immagine evocata da Barthes in merito all'assenza dell'altro: «L'absence de l'autre me tient la tête sous l'eau ; peu à peu, j'étouffe, mon air se raréfie : c'est par cette asphyxie que je reconstitue ma "vérité" et que je prépare l'Intraitable de l'amour»[260].

Il romanzo, rifiutato inizialmente da Gallimard e Denoël, giunge nelle mani di Simone de Beauvoir, che da questo momento in poi diventa il faro a cui Leduc volgerà lo sguardo fino alla fine della vita. Sono gli anni in cui Beauvoir matura progressivamente la volontà di condurre un'analisi della condizione femminile. L'incontro con Violette Leduc, che ne *L'Affamée* viene costantemente evocato come

[259] L. DONI, *Intertestualità nell'opera di Violette Leduc. Maurice Sachs, Jean Genet, Simone de Beauvoir*, Miraggi Edizioni, Torino 2022, p. 26.
[260] R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 24.

«l'événement»[261], e la decisione di divenire sua mentore letteraria costituiscono per Beauvoir un'occasione per studiare il "caso" in maniera ravvicinata. Ne *Le Deuxième sexe*, Beauvoir menziona a più riprese Leduc, riconoscendole una dignità letteraria. Tuttavia, il sostegno e la stima che Beauvoir le dimostra generano in Leduc un vero e proprio delirio amoroso ai limiti dell'ossessione. Frutto di questo amore morboso sarà *L'Affamée*, il secondo scritto di ispirazione autobiografica. René de Ceccatty, parlando dell'opera, la descrive come «une longue lettre ouverte, sous forme de journal»[262]. Si tratta di un testo di difficile definizione, in cui la protagonista si rivolge costantemente a «Elle»[263] (identità dietro cui si cela Simone de Beauvoir), destinataria del suo amore, in un susseguirsi di descrizioni frammentarie delle proprie giornate. Ne *La Folie en tête* (1970), il secondo volume dell'autobiografia di Leduc – *La Bâtarde* (1964) costituisce il primo volume *e La Chasse à l'amour* (1973) il terzo – la scrittrice esplicita l'entità del suo attaccamento alla figura di Beauvoir:

> Je l'appelais « Elle ». Je me serais pavanée si je l'avais nommée. Elle était tout, je n'étais rien. Maintenant je l'appelle par son nom mais je le soutiens, elle est tout, je ne suis rien. J'ai entrepris mon autobiographie, je dois dire Simone de Beauvoir, ça n'a pas été facile. J'étais attachée à elle dans mon cahier comme je le suis dans la vie : avec trop de discrétion, trop de soumission, trop d'exactitude, trop d'oubli de moi-même. Je la perdrais si je l'encombrais. Mon

[261] V. LEDUC, *L'Affamée*, Gallimard, Paris 1948, p. 9.
[262] R. DE CECCATTY, *Violette Leduc. Éloge de la bâtarde*, Stock, Paris 2013, p. 284.
[263] V. LEDUC, *L'Affamée*, cit., p. 9. Il nome «Elle» è collocato in posizione inicipitaria all'interno dell'opera, sottolineando il ruolo che Leduc attribuisce a Beauvoir: colei da cui tutto ha origine, l'amore come la scrittura, dunque la vita stessa.

> tact, c'est elle qui me l'inspire. Sa force, sa pudeur, sa rigueur, c'est cela mon effacement.[264]

Beauvoir sa della passione della sua protetta, la quale viene ribattezzata «la femme laide» nello scambio epistolare con Nelson Algren[265].

Secondo Anaïs Frantz, *L'Affamée* non racconterebbe «le renoncement à une passion mais la passion d'un renoncement dans toute l'ambivalence de la passion : souffrance et attachement»[266]. La protagonista è preda di un sentimento ambivalente nei confronti di «Madame»[267]: da un lato, brama la sua presenza; dall'altro, necessita della sua assenza. «Plus elle sera gentille, plus je veillerai. Ne pas m'amollir. Ne pas perdre de vue le renoncement. Me bagarrer nuit et jour avec moi-même»[268], racconta la voce narrante. Come la quasi totalità degli amori vissuti da Violette Leduc, anche quello raccontato ne *L'Affamée* si inscrive all'interno di un percorso di inseguimento incessante dell'impossibilità. Si tratta di un desiderio che consuma la protagonista, ma che le procura allo stesso tempo

---

[264] V. LEDUC, *La folie en tête*, Gallimard, Folio, Paris 1970, pp. 163-164.

[265] S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Nelson Algren*, cit., pp. 26-27: «Je vous ai parlé de cette femme très laide, amoureuse de moi […]. Elle m'a apporté le manuscrit d'un journal où elle relate sans la moindre réserve son amour pour moi – remarquable, c'est un grand écrivain, elle sent profondément les choses et les fait admirablement sentir. Lire ce journal constitue une expérience assez bouleversante, d'autant qu'il s'agit de moi. J'ai une sorte d'admiration pour elle, et beaucoup de sympathie, mais je ne la vois qu'à peu près une fois par mois, quand je suis à Paris, je ne suis pas sérieusement attachée à elle, et elle le sait. Ce qui est troublant, c'est que nous pouvons parler très librement de son amour pour moi et en discuter comme s'il s'agissait d'une maladie».

[266] A. FRANTZ, *Le retours de la pudeur dans "L'Affamée" de Violette Leduc*, in "Protée", vol. 38, n. 3, 2010, pp. 81-90, p. 81.

[267] V. LEDUC, *L'Affamée*, cit., p. 44.

[268] Ivi, pp. 76-77.

piacere perché, come scrive Simone de Beauvoir, «Il y a de la volupté dans un désir inassouvi quand il n'enferme aucun espoir»[269]. La figura evanescente di «Madame», il cui incontro costituisce l'«événement» della vita della protagonista, manifesta la propria presenza soprattutto nell'assenza. L'io narrante non è al servizio di un corpo, ma della sua assenza. «"Lei", o meglio il suo corpo stesso, è assenza e solo per un attimo, unico, fugace, singolare, l'"io" ha potuto intravvederlo»[270], osserva Margherita Muratore.

Il desiderio bulimico della presenza di «Elle» riempie le giornate della protagonista, costantemente in bilico tra la ricerca di una reciprocità e la crescente angoscia della partenza della donna amata: «Son prochain départ est un cadavre mou que je porte sur mon dos. […] Je porte son départ sur mon dos mais je n'ai pas d'itinéraire. Pas de marche pour m'élever ou pour m'enfoncer»[271]. Allo stesso tempo, come si legge tra le pagine de *La Folie en tête*, la consapevolezza di poter ricevere soltanto indifferenza in cambio della propria passione si rivela una salvezza: «Plus elle me tient à distance, plus elle me préserve d'une détérioration. Elle a supprimé pour toujours l'idée d'intimité au début de nos rapports. Je me tiens sur mes gardes, je me surveille pour lui apparaître sous mon meilleur jour»[272].

Nel corso della narrazione, che si configura come la rappresentazione di un vero e proprio martirio di un'anima innamorata, l'unica possibilità di incontro reale tra i due personaggi

---

[269] S. DE BEAUVOIR, *Préface* a V. LEDUC, *La Bâtarde*, Gallimard, Paris 1964, p. 11.

[270] M. MURATORE, *Nota* a V. LEDUC, *L'affamata*, tr. it. M. MURATORE, La Rosa, Torino 1980, p. 143.

[271] V. LEDUC, *L'Affamée*, cit., pp. 86-87.

[272] V. LEDUC, *La folie en tête*, cit., p. 164.

si realizza attraverso la mediazione degli oggetti. La protagonista riceve da «Madame» una lettera, che funge così da «intermédiaire conciliant»[273]. Temporeggia, non vuole appagare subito il proprio desiderio – aggravando ulteriormente la propria condizione di *affamée* insoddisfatta. La scrittura di «Madame», così come la sua essenza, si presenta come inafferrabile. «Je la tiens [la lettre] à deux mains»[274]; «Je regarde son écriture difficile […]. C'est une écriture de course»[275]. «Je jouis de l'écriture dont je ne distingue pas les mots»[276], afferma la protagonista: l'inaccessibilità delle parole, dunque, di «Madame», accresce il desiderio.

In un faticoso tentativo – ricercato ma anche eluso –, di conoscenza della persona amata, l'atto di leggere la lettera assume i tratti di un atto sessuale: «Enfin je pénètre dedans. […] Je connais son écriture. Cela a été consommé»[277]. A ben guardare, il titolo dell'opera letteralmente significherebbe "colei che ha fame", ma può essere inteso anche come "colei la cui fame è costantemente insoddisfatta, mai placata", dunque senza fine. Il desiderio mai sopito dell'io narrante è tanto più alimentato quanto più è accentuata l'assenza di una reciprocità con la donna amata. Fin dall'*incipit* si assiste agli sforzi della protagonista nel cercare di attirare l'attenzione di «Elle»: «Elle a levé la tête. Elle a suivi son idée sur mon pauvre visage. Elle ne le voyait pas. Alors, du fond des siécles, l'événement est arrivé. Elle lisait»[278]. Eppure, nelle pagine finali de *L'Affamée*, si avverte

[273] V. LEDUC, *L'Affamée*, cit., p. 54.
[274] Ivi, p. 25.
[275] *Ibidem*.
[276] Ivi, p. 24.
[277] Ivi, p. 25.
[278] Ivi, p. 9.

uno scarto. Dalle atmosfere cupe e i rimandi alla morte che la narrazione ha mostrato in più occasioni, si passa a un'immagine di rinascita evocata dal risveglio della città di Parigi nelle prime ore del mattino. La protagonista si reca nel consueto caffè in cui «Madame» è solita trattenersi per scrivere, ma, prima di raggiungerla, la osserva attraverso la vetrata dell'ingresso, richiamando così la scena di apertura dell'opera. Tuttavia, non si tratta di una struttura circolare fine a se stessa. La ripresa della stessa scena è in realtà rivelatrice di un'evoluzione: il volto della donna amata non suscita più amore, ma si trasforma in una fonte di ispirazione. Rientrando nel proprio bugigattolo, la protagonista si siede alla propria scrivania, compiendo gesti rituali che prefigurano l'atto di accingersi a lavorare, dunque a scrivere. L'affamata ha fatto propria l'immagine di «Madame» per trarne beneficio nel processo di creazione letteraria. In questo modo l'assenza diviene presenza.

Alison Péron osserva come Violette Leduc racconti «un amour de l'amour plus qu'un amour de l'autre»[279]. Le parole che concludono *L'Affamée* possono dunque essere lette secondo questa prospettiva: «Aimer est difficile mais l'amour est une grâce»[280]. Come osserva Mireille Brioude, «cet explicit […] confirme que l'écriture de l'amour est celle du renoncement et de l'ascése»[281]. L'amore è difficile perché unilaterale, ma è salvifico perché si traduce

[279] A. PERON, *Littérature, genre, poétique. L'exemple de Violette Leduc*, Honoré Champion, Paris 2024, p. 74.
[280] V. LEDUC, *L'Affamée*, cit., p. 197.
[281] M. BRIOUDE, *"L'Affamée", du manuscrit à l'œuvre : l'effacement des frontières narratives*, in A. FRANTZ (a cura di), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Presses Sorbonne Nouvelle, "Archives", Paris 2019, pp. 81-99, p. 97.

nell'incontro con la scrittura. Atto creativo e relazione amorosa finiscono così per sovrapporsi.
A differenza di quanto avviene nei romanzi di Colette e Simone de Beauvoir, in cui, laddove si descrive il sentimento amoroso di una donna per un'altra, si rintraccia la volontà di mitigare tale sentimento, ad esempio riconducendolo ad una dinamica filiale o inserendolo all'interno di un rapporto triangolare, con Violette Leduc non vi è alcun meccanismo di nascondimento. A partire da *L'Affamée*, la descrizione dell'amore si staglia sulla pagina bianca in tutta la sua dirompenza. Ceccatty riconosce proprio ne *L'Affamée* «le grand texte d'amour de Violette Leduc»[282], a differenza di quanto sostenuto da gran parte della critica, più propensa ad attribuire a *Thérèse et Isabelle* (1966) un simile statuto.

4.2 Le diverse facce della censura

Il primo elemento importante che consente di contestualizzare la censura subita da Violette Leduc è che quest'ultima occupa un posto marginale all'interno del panorama letterario. Nonostante riscuota un successo di stima sin dalla pubblicazione de *L'Asphyxie* (1946), e la sua opera venga ammirata da una vasta cerchia di intellettuali come Jean Cocteau e Jean Genet, Leduc non ottiene alcun successo commerciale prima della pubblicazione de *La Bâtarde* (1964), il primo volume della trilogia autobiografica dell'autrice.

[282] R. DE CECCATTY, *Comme une ombre intime et lumineuse*, in M. BRIOUDE, A. FRANTZ, A. PERON (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, cit., pp. 153-161, p. 156.

Nello stesso anno della pubblicazione de *L'Affamée* (1948), Simone de Beauvoir suggerisce alla sua protetta di dedicarsi alla scrittura di un nuovo testo in cui Leduc possa mettersi a nudo e raccontare la storia di una donna nel rapporto con la propria sessualità, facendo appello a quella «sincérité intrépide»[283] che Beauvoir le riconosce e ammira. Leduc non ricerca al di fuori di sé la materia utile all'atto creativo, attinge direttamente dal proprio vissuto: «Je n'ai pas de récit à écrire. Je suis le récit, il est écrit»[284], scrive ne *La Bâtarde*. Così Colette Trout Hall:

> La fonction de l'écriture est de déchiffrer et de traduire ce récit déjà écrit, celui d'avant l'écriture, les souvenirs, l'enfance, le vécu, présent et passé. Il lui faut communiquer sa relation au monde et aux autres avec le plus de précision possible pour retrouver l'intensité des émotions dans toute leur immédiateté.[285]

È proprio per far fede all'intensità delle emozioni vissute che la scrittura dell'opera che si intitolerà *Ravages* richiede una lunga gestazione. Beauvoir ne riceve il manoscritto solo nel 1954, raccontando le proprie impressioni in più occasioni. Nella corrispondenza con Nelson Algren, Beauvoir sembra accogliere positivamente le prime pagine dell'opera:

> La femme laide a commencé un nouveau roman, bon je crois. Elle y parlera de la sexualité féminine comme aucune femme ne l'a jamais fait, avec vérité, avec poésie, et plus encore. Ravie que j'aime le

[283] S. DE BEAUVOIR, *Préface* a V. LEDUC, *La Bâtarde*, cit., p. 8.
[284] V. LEDUC, La *Bâtarde*, cit., p. 310.
[285] C. TROUT HALL, *Violette Leduc, la mal-aimée*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999, p. 20.

début, elle avait l'air un peu moins malheureuse de vivre seule, éternellement seule, juste en écrivant.[286]

Il progetto iniziale prevede il racconto dell'itinerario amoroso della narratrice, Thérèse, alter-ego di Leduc. Parte dall'incontro con Isabelle in collegio, con la quale la protagonista scopre l'amore e l'universo erotico femminile; segue il racconto degli anni vissuti insieme a Cécile; fino a giungere all'incontro con Marc, suo futuro marito, e all'esperienza dell'aborto.

Grazie al crescente interesse degli ultimi trent'anni nei confronti dell'opera di Leduc, è stato possibile, soprattutto attraverso il prezioso contributo nello studio dei manoscritti condotto da Carlo Jansiti e Catherine Viollet, ricostruire le diverse fasi dell'impervio cammino editoriale a cui *Ravages* è andato incontro.

A scatenare la riprovazione di Gallimard, che nel 1954 riceve il manoscritto, è soprattutto il primo capitolo di circa 150 pagine, in cui Leduc racconta la prima tappa dell'educazione sentimentale di Thérèse, ossia l'incontro amoroso e sessuale con Isabelle. Come afferma Luana Doni, si tratta di «un salto nel buio votato all'ambizioso tentativo di scrivere ciò che nessuna donna aveva mai osato raccontare»[287], le sensazioni che una donna prova durante l'atto sessuale. A causa di una materia considerata scandalosa per l'epoca, come quella della sessualità e del desiderio femminile, soprattutto se a scriverne è una donna, *Ravages* verrà pubblicato un anno dopo, nel 1955, e comunque solo dopo essere stato epurato del suo capitolo iniziale, successivamente pubblicato come opera a sé stante col titolo di *Thérèse et Isabelle* (1966). Per sconfiggere le

[286] S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Nelson Algren*, cit., p. 164.

[287] L. DONI, *Intertestualità nell'opera di Violette Leduc. Maurice Sachs, Jean Genet, Simone de Beauvoir*, Miraggi Edizioni, Torino 2022, p. 32.

paure della censura bisognerà quindi aspettare più di dieci anni perché una prima versione di *Thérèse et Isabelle*, seppure mutila, veda la luce. La versione integrale di *Thérèse et Isabelle* verrà pubblicata soltanto nel 2000 in Francia, dato da cui emerge con chiarezza la difficoltà di scrivere di sessualità femminile, per di più lesbica.

Il sostegno editoriale di Simone de Beauvoir – che nei suoi scritti commenta in maniera ambivalente[288] la decisione dell'editore – offre alla scrittrice un appoggio solo parziale nel fronteggiare la censura imposta da Gallimard. Tuttavia, il clima editoriale dell'epoca – poco favorevole alle autrici e diffidente verso una scrittura femminile che tratta temi lesbici senza una sorta di "validazione" maschile – permette di contestualizzare meglio le restrizioni che vengono imposte alla scrittrice. Come afferma Colette Trout Hall, la reazione del comitato di lettura di Gallimard sottolinea «les préjugés de la société de l'époque vis-à-vis de la représentation non voilée de la

[288] Ne *La Force des choses*, Beauvoir spende parole di sostegno nei confronti della sua protetta, riconoscendo l'ingiustizia rappresentata dalla censura di *Ravages*: «La première partie racontait sans ménagement – quoique sans obscénité – les amours de deux collégiennes : ils en exigèrent la suppression. Ils jugèrent impubliables certaines scènes qui ne dépassaient pas en audace bien d'autres qui sont imprimées […]» (S. DE BEAUVOIR, *La force de choses*, cit., t. II, p. 67). Nella corrispondenza con Nelson Algren, invece, Beauvoir si mostra allineata alle ragioni che hanno condotto alla censura: «Il y a des pages excellentes, elle sait écrire par instants, mais quant à publier ça, impossible. C'est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet. Elle décrit par le menu comme une fille en dépucelle une autre, et ce quelle fait avec ses doigts, et ce qui en découle dans le sexe de l'autre, un tas de tripatouillages atroces qu'ensemble elles inventent avec du sang, de l'urine et ainsi de suite, qui même moi m'ont légèrement dégoûtée, alors comment le lecteur moyen réagirait-il ?» (S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Nelson Algren*, cit., p. 308).

sexualité féminine par une femme écrivain»[289]. Se una scrittrice intende parlare di sessualità, è opportuno che lo faccia in maniera allusiva, come ha fatto Colette con le ellissi e i paradossi ne *Le Pur et l'Impur*. Ma Leduc non è interessata a ricercare una forma edulcorata per parlare di amore fra donne. A proposito di Colette, dichiara in un'intervista:

> […] j'avais trouvé que Colette manquait de courage, qu'elle était timorée. Alors, je me suis dit : « Je vais essayer d'être franche, car il n'y a aucune raison qu'il soit réservé aux hommes de parler de questions d'intimité... » D'ailleurs, quand j'écris, tout m'est égal. Je peux tout raconter, rien ne me gêne. Si vous voulez, je ne pense pas alors au lecteur. Je suis seule avec moi-même. Je dis tout, mais je m'efforce d'y mettre du goût, du tact.[290]

Il racconto del desiderio non può prescindere, per Leduc, da una ricerca della parola giusta, dell'immagine autentica:

> J'essaie de rendre le plus exactement possible, le plus minutieusement possible les sensations éprouvées dans l'amour physique. Il y a là sans doute quelque chose que toute femme peut comprendre. Je ne cherche pas le scandale mais seulement à décrire avec précision ce qu'une femme éprouve alors.[291]

Leggendo le poche pagine che compongono l'episodio di *La Main dans le sac*, racconto inedito di Leduc pubblicato nel 2014 da Catherine Viollet[292], risulta sorprendente, considerando il periodo di

---

[289] C. TROUT HALL, *Violette Leduc, la mal-aimée*, cit., p. 101.
[290] Citato da C. JANSITI, *Violette Leduc. Biographie*, Grasset, Paris 2013, p. 375 (*Lettres françaises*, 15-21 octobre 1964).
[291] Citato da C. JANSITI, *Postface* a V. LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, Gallimard, Paris 2000, p. 132.
[292] V. LEDUC, *La Main dans le sac*, a cura di C. VIOLLET, Éditions du Chemin de Fer, Paris 2014.

piena proliferazione di progetti letterari caratterizzati da descrizioni della sessualità molto più esplicite, che questo scritto abbia provocato una reazione così severa da parte di Gallimard e Lemarchand, il quale l'accusa «d'une oscenité enorme et précise – et qui attirerait les foudres de la justice»[293].

L'episodio inedito, secondo la ricostruzione di Viollet, precedeva immediatamente il racconto dell'incontro di Thérèse e Isabelle, costituendo il ricordo del primo gesto erotico consapevole di una Thérèse quattordicenne, ambientato in un collegio. L'insegnante, Mademoiselle Godfroy, chiede a Thérèse di recuperare dalla sala professori la borsa che ha dimenticato. Thérèse, che venera la sua professoressa, infila la mano nella borsa, vivendo una vera e propria scena iniziatica[294]. Dallo studio delle differenti versioni dei manoscritti di *Ravages*, Viollet informa di una progressiva presa di coscienza, da parte della narratrice, della portata di una simile scena. Tuttavia, l'episodio, inserito successivamente ne *La Bâtarde*, è ridotto a una dimensione più allusiva, criptica, in cui risulta difficile rintracciare il valore iniziatico originario. Come osserva Viollet, «l'incipit inédit de *Ravages* représente bien un "chaînon manquant" de l'itinéraire de Thérèse»[295], ridimensionandone il desiderio lesbico durante l'adolescenza.

La censura ha molte facce. Il ruolo di Beauvoir, quale mecenate di Leduc e figura di mediazione tra l'autrice e il mondo editoriale, è cruciale. Legge e corregge tutti i manoscritti che Leduc le affida,

---

[293] Citato da R. DE CECCATTY, *Violette Leduc. Éloge de la bâtarde*, cit., p. 57 (Rapport de lecture du 10 mai 1954, Archives Gallimard).

[294] Cfr. C. VIOLLET, *Relire "Thérèse et Isabelle"… à la lumière de sa genèse*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine", n. 4, 2012, pp. 1-10, p. 7.

[295] Ivi, p. 8.

tagliando porzioni di testo e limando lo stile barocco e metaforico della sua prosa. Nonostante ciò, *Ravages* va comunque incontro alla censura. Ne deriva un profondo sconforto che sfocia in una vera e propria mania di persecuzione da parte di Leduc, sempre più preoccupata che il proprio lavoro possa essere cancellato e ridotto al silenzio. «Interdire la vente d'un livre, c'est tuer symboliquement son auteur»[296], scrive Françoise d'Eaubonne. Violette Leduc decide così di ricorrere a uno stratagemma. Come afferma Alison Péron, non potendo scrivere l'erotismo come vorrebbe e per andare incontro alle richieste della censura, Leduc decide di sessualizzare tutto il suo mondo[297]. Crea così un espediente per dire ciò che aveva da dire. Tuttavia, la censura genera l'autocensura. Lo studio dei manoscritti di Leduc permette di constatare abbastanza rapidamente questa forma di autocensura in Leduc, in particolare nel trittico autobiografico. I testi di "finzione" risultano più efficaci perché scritti con maggiore libertà. Le opere autobiografiche, invece, presentano un lessico e uno stile più pacati, meno dirompenti, per andare incontro al gusto del pubblico e scongiurare qualsiasi tipo di limitazione da parte della censura editoriale.

4.3 *Thérèse et Isabelle*: la conquista della reciprocità

> Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. Ils n'ont pas voulu de la sincérité de Thérèse et d'Isabelle. Ils craignent la censure. Où perche-t-elle la censure ? Quels sont ses tics, ses manies? Je ne la situe pas. […] Ma construction était solide. Ma

[296] F. D'EAUBONNE, *La Plume et le bâillon*, L'Esprit frappeur, Paris 2010, p. 10.
[297] Cfr. A. PERON, *Littérature, genre, poétique. L'exemple de Violette Leduc*, cit., p. 65.

> construction s'écroule. La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt […] le début de *Ravages* n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. Elles s'aiment dans un collège pendant trois jours et trois nuits. Elles ne voient pas le mal. La censure le verrait-elle où il n'est pas ? Thérèse et Isabelle sont trop authentiques pour être vicieuses. Il n'y a pas de vices.[298]

Il romanzo, ascrivibile al genere dell'autofiction[299], è il racconto dell'approccio al mondo erotico-sentimentale di due collegiali, Thérèse e Isabelle, il cui rapporto amoroso si sviluppa nell'arco temporale di tre notti e tre giorni. La vicenda, ambientata nel collegio di Douai, prende avvio una domenica sera nel locale adibito alla pulizia delle scarpe, in cui le due giovani si incontrano per la prima volta. Sfrontata e con aria di superiorità, Isabelle irrompe bruscamente nella vita di Thérèse. Scrive Leduc: «[...] Isabelle crache sur le collège en crachant sur sa chaussure»[300]. La prima interazione tra le due collegiali è di natura conflittuale: Isabelle dà un calcio alla spazzola appena scivolata dalle mani di Thérèse e quest'ultima, per tutta risposta, si scaglia contro la compagna in un impeto di rabbia.

L'arroganza e l'assenza di ambizione di Isabelle, nonostante sia la «la meilleure élève du collège»[301], suscitano inizialmente in Thérèse un sentimento di odio nei suoi confronti. «Je la déteste, je veux la

---

[298] V. LEDUC, *La chasse à l'amour*, Gallimard, Paris 1973, pp. 20-21.

[299] Catherine Viollet, a proposito di *Thérèse et Isabelle*, parla di «un statut à mi-chemin entre le témoignage autobiographique et le récit de fiction» (C. VIOLLET, *Violette Leduc : de "Ravages" à "La Bâtarde" ou du vécu monté en épingle*, cit., p. 37).

[300] V. LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, cit., p. 12.

[301] *Ibidem*.

détester. Je serais soulagée si je la détestais davantage»[302]; «Dès que j'avais refait mon nid dans le lit froid je l'oubliais mais si je m'éveillais, je la cherchais pour la détester. [...] Je la détestais entre sommeil et éveil»[303]. Invidia, competizione e al contempo fascino: le emozioni contrastanti che attraversano Thérèse mentre osserva la compagna nei momenti sempre uguali che scandiscono le giornate monotone trascorse in collegio derivano dal senso di esclusione che la protagonista avverte rispetto a quel mondo. Thérèse è di passaggio, la sua permanenza presso l'istituto dipende esclusivamente dal volere della madre, fino a quel momento unica destinataria della devozione e dell'amore della figlia. Il legame con la madre, connotato a tratti da sfumature incestuose, viene messo a repentaglio, secondo la percezione di Thérèse, dall'intrusione del nuovo marito di lei. Nonostante l'affetto della madre, Thérèse sente di essere stata tradita e abbandonata dalla figura materna opprimente, eppure desiderata.

> Je lui disais que j'étais son fiancé. Elle soupirait. J'ignorais ce qu'était un air excédé. […] Un homme nous a séparées. Le sien. […] Nous aurions fait de grandes choses ensemble : nous nous serions suffi. […] Monsieur est entre nous. Elle veut une fille et un mari. J'ai une mère exigeante. […] Elle veut que je l'entoure, elle veut que je me consacre à elle dès qu'il s'en va. Sur terre il n'y a que toi, sur terre je n'aime que toi me dit-elle, mais elle a quelqu'un.[304]

Il senso di solitudine e disperazione in cui la giovane protagonista è immersa la pone in una posizione di distacco e ostilità rispetto a ciò che la circonda.

---

[302] Ivi, p. 13.
[303] Ivi, p. 17.
[304] Ivi, pp. 47-48.

Inaspettatamente, una sera, giunto il momento in cui le collegiali si ritirano nelle proprie stanze per coricarsi, Thérèse si nasconde sotto le lenzuola per ripararsi dal buio che invade il dormitorio. All'improvviso si sente chiamare da una voce che non riconosce: Isabelle, incuriosita, con fare irruente le domanda cosa faccia sotto le coperte. Thérèse le risponde impacciata che sta leggendo, Isabelle le propone di raggiungerla nella sua stanza. Seppur con esitazione, Thérèse la segue. Da questo momento in poi incomincia il racconto del susseguirsi degli incontri passionali tra le due giovani: è la scoperta dell'amore, del desiderio, della fusione totale e spudorata con un altro essere. Thérèse racconta: «Isabelle me tira en arrière, elle me coucha en travers de l'édredon, elle me souleva, elle me garda dans ses bras : elle me sortait d'un monde où je n'avais pas vécu pour me lancer dans un monde où je ne vivais pas encore […]»[305]. Thérèse, grazie all'amore genuino e acerbo per Isabelle, ha perso l'innocenza ed è diventata, usando le parole di Teresa de Lauretis, un soggetto eccentrico[306], in quanto si situa al di fuori del "centro", rappresentato dalla norma eterosessuale. Leduc non ha mai preso un impegno politico su questo tema: il suo impegno è puramente letterario. Nonostante goda di un'estrema libertà di tono e dell'assenza di qualsiasi senso di colpa o vergogna, il lesbismo non viene né drammatizzato, né rivendicato. Come sostiene Margherita Giacobino: «La sua scrittura parte dal ventre, ma non passa attraverso la censura della testa»[307]. La descrizione del desiderio, affidata a un uso consistente di metafore, attinge sovente dal mondo

[305] Ivi, p. 21.
[306] Cfr. T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
[307] M. GIACOBINO, *Guerriere, ermafrodite, cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Il Dito e la Luna, Milano 2005, p. 71.

naturale. «Je voudrai ce qu'elle voudra si les pieuvres paresseuses me quittent, si dans mes membres cesse le glissement des étoiles filantes. J'attends un déluge de pierres»[308]. Il desiderio sale dal mondo marino a quello celeste, dal mare al cielo. Questo incessante andirivieni verticale, questa circolazione tra mare, terra e cielo rappresenta le incontrollabili montagne russe del desiderio e del piacere percorse da Thérèse e Isabelle. La notte si rivela il momento propizio per l'esplosione della passione e, allo stesso tempo, per lo svelamento dei propri sentimenti. Il bacio diventa un viaggio al di là degli spazi chiusi che circondano le due adolescenti, la notte si allarga, il bacio le fa entrare in uno spazio aperto, libero, inesplorato: «[...] nous descendions nœud après nœud dans une nuit au-delà de la nuit du collège, au-delà de la nuit de la ville, au-delà de la nuit du dépôt des tramways»[309]. L'esperienza amorosa può anche caricarsi di una violenza simbolica che viene associata alla corporeità, configurandosi come una caccia dai tratti animaleschi, una sorta di inseguimento volto a penetrare le profondità psichiche e fisiche della persona desiderata. Thérèse racconta: «J'entrais dans sa bouche comme on entre dans la guerre : j'espérais que je saccagerais ses entrailles et les miennes»[310]. Il desiderio di divenire un tutt'uno con la persona amata assume così i tratti di un vero e proprio combattimento lungo tutto il corso della narrazione: «Je répondis, je provoquai, je combattis, je me voulus plus violente qu'elle»[311]. Eppure, non si ravvisa, come invece emerge ne *L'Invitée*, una dimensione conflittuale che sottintende una volontà di dominio da

[308] V. LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, cit., p. 28.
[309] Ivi, p. 22.
[310] Ivi, p. 72.
[311] Ivi, p. 24.

esercitare sull'amante. *Thérèse et Isabelle* è infatti il solo testo nell'opera di Leduc in cui viene stabilita una reciprocità nel rapporto amoroso, a cominciare dal titolo. I due nomi affiancati, legati da una congiunzione di coordinazione, sottolineano l'uguaglianza e la parità tra le due protagoniste.

Nella descrizione del desiderio, il ricorso frequente a immagini metaforiche genera un processo di «remembrement du corps»[312], agli antipodi rispetto alle rappresentazioni maschili del lesbismo, in cui l'accento posto sulla descrizione di singole parti del corpo evidenzia un approccio feticizzante alla sessualità femminile. Commenta così Colette Trout Hall a proposito della rivalorizzazione degli amori tra donne messa in atto da Leduc:

> Elle y parvient, notamment, grâce à l'utilisation d'un langage lyrique et métaphorique d'une grande beauté qui tout en étant explicite donne à voir un corps et un désir féminins en dehors d'un discours contaminé par la misogynie. Si le discours érotique (masculin) démembre le corps féminin et le réduit, en le fétichisant, à certaines parties désirables – seins, jambes, croupe, organes sexuels – Violette Leduc, elle, remembre le corps. Toutes les parties du corps féminins – épaule, coude, genoux, chevilles, gencives – deviennent désirables dans *Thérèse et Isabelle*.[313]

L'amore, faticosamente celato una volta che è stato accettato da entrambe, non resta confinato ai momenti in cui i corpi di Thérèse e Isabelle possono intrecciarsi col favore dell'oscurità, al riparo dagli occhi vigili delle sorveglianti (metafora dello sguardo inquisitorio e censore della società), ma accompagna nella quotidianità le due

[312] A. PERON, *Littérature, genre, poétique. L'exemple de Violette Leduc*, cit., p. 123.
[313] C. TROUT HALL, *Violette Leduc, la mal-aimée*, cit., p. 104.

giovani amanti, sulle quali grava l'angoscia di una possibile separazione. Nonostante l'amara consapevolezza di non poter godere del proprio amore alla luce del sole, sono ravvisabili slanci di ribellione alla realtà murata del collegio (e dunque, in senso più ampio, alla realtà murata della vita vera). Le giovani amanti ambiscono al riconoscimento e alla legittimazione del loro legame. Non vi è alcun dissidio interiore a tormentarle. È con l'esterno che si mostrano in aperto contrasto. Certe della solidità dei loro sentimenti, desiderano ritornare in società. Ma devono fare i conti con l'incompatibilità tra una simile relazione e il contesto sociale a cui appartengono. Il giudizio morale viene espresso attraverso diversi mezzi, con un'enfasi sulla prospettiva degli altri. «Il pleuvait des doigts menaçants»[314] scrive Leduc mentre le due protagoniste vanno a fare compere in città, sperimentando per la prima volta, anche se per poche ore, la libertà e insieme la paura di vivere la propria relazione al di fuori del collegio. La separazione, però, non tarderà ad arrivare. Il romanzo, infatti, si conclude bruscamente con queste parole: «"Nous ne nous quitterons pas ?". "Nous ne nous quitterons pas". Ma mère me reprit. Je ne revis jamais Isabelle»[315]. L'impossibilità dell'amore è uno dei *leitmotiv* dell'immaginario leduchiano. Il tema della «chasse à l'amour», che dà il titolo al suo ultimo volume autobiografico, descrive bene la ricerca affannosa di Violette Leduc di un amore che la accompagni per tutta la vita. Nelle sue opere questa ricerca viene narrata come un movimento senza tregua: sempre ripreso, sempre frustrato, e orientato verso un amore assoluto capace di ricreare la fusione originaria con la madre, senza

[314] V. LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, cit., p. 111.
[315] Ivi, p. 129.

però comportare la dissoluzione del sé. Tutte le relazioni sono destinate a fallire. La narratrice, alter-ego dell'autrice, o sabota i rapporti con pretese impossibili, oppure si innamora di persone irraggiungibili – uomini omosessuali («un passeport pour l'impossible»[316]), o Simone de Beauvoir – che non possono, o non vogliono, ricambiare i suoi sentimenti. L'unica relazione che potrebbe salvarsi da questo destino votato all'impossibilità è quella tra Thérèse e Isabelle. Ma, in questo caso, l'impossibilità è dettata da un elemento esterno alla relazione tra le due amanti: la figura materna. La società tutta, come la censura editoriale dimostra, ha una responsabilità nella mancata sopravvivenza della relazione sentimentale tra le due giovani amanti. Il destino letterario a cui vanno incontro non prevede la morte di una delle due protagoniste – come avviene, ad esempio, ne *L'Invitée* –, ma una sorte comunque dolorosa: la morte del rapporto amoroso. Con Simone de Beauvoir si assiste al dissidio interiore di Françoise, incapace di mettere in discussione il sistema di valori ai quali ha sempre rivolto il proprio sguardo. Il conflitto riguarda in primo luogo l'interiorità della protagonista, la quale, non avendo energie sufficienti per ripristinare un equilibrio dentro di sé, individua come unica soluzione la cancellazione definitiva della donna desiderata, ragione primaria di quel conflitto. La risoluzione, dunque, non si concretizza intimamente nel soggetto, ma al di fuori di esso. Con Violette Leduc, invece, non emerge alcuna conflittualità interna all'animo delle protagoniste. Il contrasto è tutto rivolto all'esterno, alla società, che nelle battute finali viene incarnata dalla figura materna, depositaria

[316] V. LEDUC, La *Bâtarde*, cit., p. 266.

di un sistema di valori borghese e bigotto che non reputa legittima una relazione amorosa tra due donne, dunque ne determina la fine.
Il racconto dell'amore di Thérèse et Isabelle, prima della sua pubblicazione nel 1966 come opera a sé stante, è stato inserito in forma ridotta ne *La Bâtarde* (1964), costituendone il terzo capitolo. Con ogni probabilità, il mancato rischio di censura è dovuto alla prefazione ad opera di Simone de Beauvoir, una delle personalità più influenti a livello culturale ed editoriale.
Secondo Anaïs Frantz, *Thérèse et Isabelle* costituisce «le livre de référence de la littérature lesbienne»[317]. Gran parte della critica riconosce il ruolo importante di Violette Leduc in questo campo. Non è la scelta del tema a contraddistinguere Leduc, è il modo in cui lo rappresenta. Per riprendere le parole di Catherine Viollet, «ce qui différencie *Thérèse et Isabelle* de la plupart des œuvres écrites jusque-là sur l'homosexualité féminine par des écrivains de sexe féminin, c'est un érotisme à la fois poétique et réaliste, à la fois lyrique et précis»[318].

4.4 Da *Ravages* a *La Bâtarde*: la difficoltà di amare

Ravages (1955) prosegue l'esplorazione della vita affettiva di una Thérèse adulta, mettendo in scena il naufragio di due relazioni significative, quella con Cécile e quella con Marc. Con la soppressione della parte iniziale, non soltanto ne risente la struttura

[317] A. FRANTZ, *Pourquoi lire "Thérèse et Isabelle" aujourd'hui ?*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine", n. 12, 2016, pp. 1-7, p. 4.
[318] C. VIOLLET, *Violette Leduc : écriture et sexualité*, in "Tangence", n. 47, 1995, pp. 69-83, p. 79.

globale del romanzo, ma ne risultano alterati anche il senso originario e la portata. L'opera infatti si presenta come la storia di un triangolo amoroso in cui, come spiega Viollet, la relazione con Marc, quindi il rapporto eterosessuale, sono prioritari rispetto alla relazione con Cécile, che ora risulta un «intermède»[319] tra l'incontro con Marc e il suo successivo ritrovamento. Nell'assetto narrativo così riorganizzato, la relazione tra Thérèse e Cécile viene ridimensionata, assumendo un ruolo puramente secondario. La censura esercitata da Gallimard inscrive così il romanzo entro i confini della norma eterosessuale. La volontà dell'autrice, che nell'intento originario presenta le diverse relazioni di Thérèse senza alcuna gerarchizzazione, seguendone tanto lo sviluppo temporale quanto il loro intrecciarsi, risulta così radicalmente compromesso.

Nella versione pubblicata, il romanzo si articola in tre sezioni. Nella prima viene narrato l'incontro tra Thérèse e Marc e il progressivo sviluppo del loro legame, in un periodo in cui Cécile vive lontano da Parigi e Thérèse la incontra soltanto nei fine settimana. La seconda parte mostra la faticosa convivenza di Cécile e Thérèse, una relazione caratterizzata da un'instabilità strutturale: Thérèse, che dipende economicamente da Cécile, sperimenta un profondo senso di noia e di soffocamento. L'arrivo di Marc destabilizza il fragile equilibrio della coppia, ricercando con insistenza le attenzioni di Thérèse; in seguito, Marc scompare dalla scena, ammalandosi gravemente. La terza parte ruota intorno al fallimento del matrimonio tra Thérèse e Marc.

[319] C. VIOLLET, *Relire "Thérèse et Isabelle"... à la lumière de sa genèse*, cit., p. 3.

Cécile, un'insegnante, è una donna amorevole e responsabile. Si prende cura di Thérèse e tenta di attenuare il dolore e il turbamento che segnano la loro quotidianità, senza domandare altro se non la possibilità di rispondere ai bisogni affettivi della compagna. Come afferma Florence Tamagne a proposito delle coppie lesbiche dell'epoca tra le due guerre, osservazione valida anche per quelle del dopoguerra:

> La plupart des couples lesbiens de l'entre-deux-guerres, célèbres ou anonymes, choisirent de mener une vie de couple traditionnelle, qui différait finalement fort peu de celle menée par la majorité des hétérosexuels. Ces cas ont été les plus nombreux, mais les témoignages à leur sujet sont rares, car ils n'attirent pas l'attention.[320]

Mi pare che Cécile rappresenti la prima donna lesbica, tra quelle analizzate finora, che conduce un'esistenza non segnata dall'angoscia o da comportamenti disfunzionali, quasi rivendicando il diritto a un'esistenza serena. È come se la figura di Cécile prendesse il posto occupato da Isabelle durante l'adolescenza. Insegnante del collegio, Cécile funge allora da punto di contatto col ricordo di quell'amore giovanile, diventando una figura di transizione tra quel luogo ancora rassicurante, protetto e amato, rappresentato dal collegio, e il mondo esterno, ignoto e minaccioso. Ma questo amore degenera presto in un rapporto patetico:

> Je l'aime honnêtement jusqu'à une heure du matin. Mes mains sont scrupuleuses : je donne, je donne pour l'oublier. Cécile gémit, Cécile est crédule. [..] Je donne avec l'espoir que je deviendrai folle. C'est le plaisir avec personne, je donne et je récolte la rosée que je n'avais pas souhaitée. Cécile me croit généreuse. Je suis affligée. Il est

[320] F. TAMAGNE, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, cit., p. 283.

probable que je l'aime mais je l'aime ailleurs. « Défroisse mon cœur, Cécile. » Elle s'est endormie.[321]

Nella *Préface* a *La Bâtarde*, opera in cui i personaggi di *Ravages* ritornano sotto un altro nome (Cécile diventa Hermine, Marc è Gabriel), Simone de Beauvoir suggerisce che la sorte funesta a cui Violette Leduc è destinata è di «ne connaître avec personne un rapport de réciprocité : ou l'autre est pour elle un objet, ou elle se fait objet pour lui»[322]. A differenza di quanto avviene nel rapporto amoroso con Isabelle, in tutte le altre relazioni Leduc e i suoi alter-ego oscillano continuamente tra il ruolo di carnefice e quello di vittima, ripetendo lo schema originario della prima storia d'amore: quella con la madre. Il legame con la figura materna ispira così un modello relazionale distruttivo, in cui Leduc è divisa tra il bisogno di essere accettata e la necessità di sentirsi notata, dunque riconosciuta. Poiché l'accettazione materna esige la totale assimilazione alla vita dell'altro, ogni relazione minaccia di riprodurre tale annientamento del sé, al quale segue spesso una reazione oppositiva: il rifiuto improvviso della fusione e la scelta di un partner ancora più instabile, sul quale esercitare un controllo compensatorio. Da un lato, dunque, vi è il desiderio di una fusione totale con la persona amata, e l'idea stessa di una separazione è insostenibile perché solleciterebbe il ricordo doloroso dell'abbandono materno. Dall'altro, un rapporto simbiotico soffocherebbe l'io narrante, annientandolo. Per opporsi a un simile pericolo, Violette-Thérèse finisce per distruggere la persona amata e, nello stesso tempo, se stessa. Questo atteggiamento ambivalente

[321] V. LEDUC, *Ravages* (1955), Gallimard, "Folio", Paris 2016, p. 116.
[322] S. DE BEAUVOIR, *Préface* a V. LEDUC, *La Bâtarde*, cit., p. 9.

emerge con particolare chiarezza in *Ravages*, che mette a nudo, senza attenuarla, la dinamica distruttiva che la narratrice esercita sui suoi partner e su di sé.

Con Cécile, Thérèse si comporta al contempo da despota e da bambina capricciosa: si lamenta di disturbi immaginari, la respinge senza motivo o le impone la presenza di Marc. Esige le sue attenzioni, ma al tempo stesso è consapevole di non condividere lo stesso sentimento che Cécile prova per lei: «Nous nous promenons dans les bois et elle me supplie de la jeter sur l'herbe, de la brutaliser. Si je la prends à la gorge, si je la maltraite, Cécile confond ma rage et mes déchirements avec une impatience d'amoureuse. Le malentendu devient une routine»[323]. Nulla sembra pertanto appagare l'insoddisfazione di Thérèse, che finisce per sabotare la relazione con le sue stesse mani: «Tu fais tout ce que tu peux pour me dégoûter de toi»[324], le rimprovera Cécile.

In *Ravages* come ne *La Bâtarde*, Thérèse-Violette appare scissa tra una donna e un uomo. Tuttavia, sottolinea Colette Trout Hall, il dissidio della protagonista non riguarda la necessità di scegliere tra due amori incompatibili: è l'assenza di uno dei partner a gettare un'ombra sulla presenza dell'altra, generando un senso costante di incompletezza[325]. Non appena uno dei due amanti si sottrae alla relazione, la protagonista ne avverte un desiderio tanto intenso quanto immediato, alimentando l'inevitabile insorgere di ostilità latenti o senso di colpa nei confronti di chi resta.

---

[323] V. LEDUC, *Ravages*, cit., p. 114.
[324] Ivi, p. 191.
[325] Cfr. C. TROUT HALL, *Violette Leduc, la mal-aimée*, cit., p. 53.

«J'ai besoin de toi, j'ai besoin de lui, tu ne comprendrais pas»[326], non ha il coraggio di confessare a Hermine ne *La Bâtarde*. Più avanti nell'opera, Violette-Thérèse condensa in queste parole il proprio dilemma: «Je préfère Hermine ; cependant Gabriel m'est indispensable»[327]. Tale dissidio sembrerebbe fare l'eco ad un passo di *Claudine en ménage*, già menzionato nel capitolo su Colette, in cui la protagonista si mostra scissa nel rapporto che la lega a Renaud e a Rézi («Renaud, Rézi, tous deux me sont nécessaires, et je ne songe pas à choisir. Mais que je voudrais les séparer, ou mieux, qu'ils fussent étrangers l'un à l'autre»[328]). Nell'opera di Leduc, però, l'assenza di una presa di posizione deriva da ragioni più profonde rispetto alla gelosia e al narcisismo di cui Claudine fa sfoggio. Non si tratta di una semplice incapacità di scegliere tra due possibili amori: Thérèse-Violette non conosce modelli di stabilità emotiva, autonomia o continuità affettiva. La sua essenza «bâtarde» porta con sé un radicato senso di inadeguatezza, che non le consente di legittimare alcun tipo di legame intorno a sé, per questo finisce per far naufragare ogni possibilità di felicità accanto alle persone che ama.

«Aime-moi, Thérèse, essaie…»[329], implora Cécile a una Thérèse distaccata. Allo stesso tempo «elle m'exaspère et je la veux»[330], confessa Thérèse. Una crescente ambizione alla libertà alimenta l'atteggiamento ambivalente della protagonista, ma nel momento in cui Cécile decide di rinunciare al loro amore, Thérèse è sopraffatta

[326] V. LEDUC, *La Bâtarde*, cit., p. 128.
[327] Ivi, p. 155.
[328] COLETTE, *Claudine en ménage*, cit., p. 493.
[329] V. LEDUC, *Ravages*, cit., p. 113.
[330] Ivi, p. 114.

dalla disperazione[331]. Con il deterioramento del rapporto, il sentimento per Cécile, paradossalmente, si riaccende: «C'est près d'elle que je devrais être [...]. Je m'éterniserai aux pieds de Cécile. Je l'aimerai, je serai dans la ligne [...]. Comme je vais rattraper le temps perdu…»[332]. In Leduc, il desiderio è sempre ricerca dell'inaccessibile. È l'inaccessibilità stessa ad alimentarlo, come accade alla protagonista de *L'Affamée*. E tuttavia, Leduc ha potuto sperimentare, anche se per poco, cosa significa vivere un amore autentico, senza compromessi o contraddizioni. La figura di Isabelle ritorna, di tanto in tanto, nel corso di tutta la produzione della scrittrice. Ad esempio, quando ne *La folie en tête* ripensa alla fase di gestazione di *Ravages*, Leduc dichiara l'importanza che Isabelle ha assunto nel corso di tutta la sua vita:

> Hermine, notre liaison, notre vie, notre enfer dans un pavillon des environs de Paris. Je l'appellerai Cécile. […] Que raconter encore ? Gabriel épris de Thérèse et Thérèse éprise de Cécile. Je l'appellerai Marc. […] Oui, je l'appellerai Marc. C'est sobre, c'est sévère. […] Terreur. Isabelle. Je l'oubliais ? Je la sacrifiais ? C'est impossible. Je la porte en moi.[333]

Quando Marc, in *Ravages*, domanda a Thérèse per quale motivo non abbia mai avuto una relazione con un uomo, la protagonista non parla di Cécile, sebbene in quel momento viva insieme a lei, ma nomina Isabelle:

---

[331] Ne *La Bâtarde*, Leduc rievoca questa contraddittorietà con le seguenti parole: «J'avais été toujours lasse d'Hermine, c'est ainsi. Je ne l'aurais pas quittée» (V. LEDUC, *La Bâtarde*, cit., p. 275).
[332] V. LEDUC, *Ravages*, cit., p. 204.
[333] V. LEDUC, *La folie en tête*, cit., pp. 419-420.

— Vous n'êtes pas de bois et vous n'aimez pas les hommes en particulier.
— Je les aime, je les aime…
Je le dis très vite parce que je me demandais si je mentais ou non. Je ne savais plus.
Je fourrageais dans les cheveux de Marc. Le parfum de sa brillantine les féminisait. Des yeux moqueurs dans les trous du grillage me demandaient ce que je ferais de Marc.
— C'est la première fois. Pourquoi ?
— Elle s'appelait Isabelle, dis-je.[334]

Come se Isabelle, il primo amore, abbia condizionato tutto il resto, lasciandone una traccia indelebile in Thérèse-Violette. Nel momento in cui la protagonista deve abortire, alla fine di *Ravages*, la sua mente ripensa a Isabelle: «"J'étais une jeune fille dans un collège", dis-je. "Bien sûr, mais c'est le passé. Maintenant vous attendez un enfant." "Je n'attends personne"»[335]. Come osserva Alison Péron, «c'est le seul âge, le seul moment auquel elle désire sans cesse retourner, quoi qu'il arrive, comme si rien de mieux ne pouvait plus arriver»[336]. La reciprocità viene infatti evocata poche righe dopo: «J'aimais. On m'aimait»[337]. Cécile e Marc, pur essendo figure antitetiche, vanno entrambi incontro, invece, a un rapporto privo di luce, destinato a finire. La convivenza di Cécile e Thérèse si presenta come quella di «Deux ombres. Deux ombres qui vivent ensemble»[338]. Come nel caso di Cécile, Marc e Thérèse attraversano le pagine di *Ravage*,

[334] V. LEDUC, *Ravages*, cit., p. 54.
[335] Ivi, p. 442.
[336] A. PERON, *Isabelle, « encore elle, toujours elle » : étude d'un personnage envahissant et reparaissant*, in A. FRANTZ (a cura di), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, cit., pp. 179-187, p. 184.
[337] V. LEDUC, *Ravages*, cit., p. 443.
[338] Ivi, p. 217.

l'uno accanto all'altra, senza mai incontrarsi davvero. Fin dai primi istanti successivi al loro incontro all'inizio del romanzo, una frase risuona come una premonizione: «Nous marchions l'un à côté de l'autre, nous évitions de nous regarder ; nous allions silencieux, étroitement désunis»[339]. Questa "stretta disunione" rappresenta appieno la loro relazione: dalla sua nascita («Nous nous sommes regardés mais je n'ai rencontré personne»[340]) fino alla rottura («Mes délices s'en allèrent avec le nuage. Je me tournai du côté de Marc : il était seul comme j'étais seule»[341]). Una reciprocità si rivela dunque impossibile.

Pur tenendo conto della trasposizione letteraria dei fallimenti amorosi vissuti, *Ravages* e *La Bâtarde* offrono una riflessione più ampia sulla condizione femminile. È infatti possibile leggervi un interrogativo strutturale: come instaurare relazioni fondate sulla reciprocità quando tutto – indipendentemente dal genere dei partner – concorre a ridurre l'amore all'intero di una coppia a un gioco di dominazione? Per questa ragione si può comprendere in maniera più profonda la disperazione di Leduc suscitata dall'eliminazione del prologo del romanzo, dunque dell'amore tra Thérèse e Isabelle. Le pagine dedicate al racconto del sentimento reciproco avrebbero costituito un contrappunto essenziale rispetto alle altre due coppie del romanzo.

[339] Ivi, p. 16.
[340] Ivi, p. 26.
[341] Ivi, p. 284.

4.5 Un sentiero spianato

Qual è il portato dell'opera di Violette Leduc? Che impronta ha lasciato nella letteratura in merito al desiderio, e alla necessità, di raccontare gli amori tra donne? «L'œuvre de Leduc, c'est la quête d'un amour et d'une plénitude impossibles»[342], scrive Mireille Brioude. Eppure, fino agli anni Cinquanta del Novecento, nessuna scrittrice ha dimostrato di saper padroneggiare le parole con tale maestria e sincerità descrivendo un rapporto d'amore lesbico. Tuttavia, la franchezza con cui Leduc rappresenta la sessualità femminile non si traduce in uno strumento per ridefinire l'identità della donna, né in una denuncia diretta della società patriarcale. Anche se la sua opera offre spesso un ritratto preciso della condizione femminile – mettendo in luce, in particolare, i vincoli imposti dalla rigidità dei ruoli sessuali e dall'oggettivazione della donna attraverso l'ideale di bellezza – queste osservazioni non si collocano all'interno di un sistema di pensiero volto a sovvertire l'ordine sociale esistente. In tal senso, il lavoro di Leduc non risulta pienamente sovversivo, o comunque non quanto se lo sarebbero aspettati il mondo letterario e la critica femminista degli anni Settanta. Come spiega Colette Trout Hall:

> Ses textes [de Leduc] montrent comment la politique sexuelle fonctionne contre les femmes dans une société patriarcale même lorsque sa propre voix narrative ne le reconnait point. Mais la pensée de Violette Leduc est rebelle à tout effort de systématisation ou

[342] M. BRIOUDE, *"L'Affamée": performance*, in M. BRIOUDE, A. FRANTZ, A. PÉRON (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, cit., pp. 137-152, p. 139.

> d'idéologie, c'est une pensée poétique qui perce les voiles de la réalité et révèle le cœur des êtres et des choses.[343]

È proprio in questo che risiede una delle grandi differenze sulla concezione che Simone de Beauvoir e Violette Leduc hanno riguardo la letteratura: «Si écrire constitue pour Simone de Beauvoir une manière d'affirmer sa révolte contre l'ordre établi»[344], e, pertanto, di emanciparsi dalla schiavitù del pensiero borghese, «pour Violette Leduc la littérature représente bien plus. Elle est la vie même, la seule possible. L'écriture devient l'unique moyen […] de transformer […] ses malédictions sociales en œuvre d'art»[345].
Secondo René de Ceccatty, volontariamente o involontariamente, Leduc mette in atto un «procès radical de la structure familiale»[346], rappresenta nelle sue opere, specchio del proprio vissuto, una serie di situazioni (la ricerca dell'amore in uomini omosessuali, i triangoli amorosi, gli amori lesbici) che minano la possibilità di proporre un ideale familiare, da sempre desiderato, ma che la figura materna ha costantemente minacciato. «Violette Leduc, avant même d'écrire systématiquement son autobiographie, décline tout ce qui, selon l'ordre familial, peut apparaître comme une "perversion"»[347].
Morta nel 1972, Leduc getta le basi per la rivoluzione degli anni Settanta, senza poterne trarre beneficio:

> Sa génération est intermédiaire : à mi-chemin entre celle des écrivains subversifs, mais intégrés, au fond, à la bienséance bourgeoise, qui se contente de leur réserver une place de dérangeurs

---

[343] C. TROUT HALL, *Violette Leduc, la mal-aimée*, cit., p. 16.
[344] C. JANSITI, *Violette Leduc. Biographie*, cit., p. 146.
[345] *Ibidem*.
[346] R. DE CECCATTY, *Violette Leduc. Éloge de la bâtarde*, cit., p. 298.
[347] *Ibidem*.

> sans danger, parce que bohèmes, poètes, farfelus, comme Colette […], et celle des écrivains qui tentent de radicaliser la critique de la famille.[348]

Molti critici, tra cui Elaine Marks, considerano Leduc come l'autrice che colma il divario tra Colette e le scrittrici degli anni Settanta, aprendo la strada alla scrittura lesbica di Monique Wittig. Sembra quasi ironico che Violette Leduc, una donna che per tutta la vita ha mostrato, come anche nelle sue opere, di vivere un rapporto particolarmente ostile nei confronti del proprio corpo (il tema della bruttezza è rimarcato a più riprese nel corso di tutta la sua produzione letteraria), sia stata la prima scrittrice a riuscire a descrivere in tutta la loro bellezza e intensità gli amori femminili. Nella prefazione all'edizione inglese de *Le Corps lesbien* (1973), Monique Wittig identifica Violette Leduc come suo predecessore. Spiega infatti Marks:

> It is obvious that the scenes in *La Bâtarde* and in *Thérèse et Isabelle* in which young girls make love are acceptable to Wittig not merely because females are making love but because the narrator as lesbian is describing her own experience. The lesbian is no longer the object of literary discourse seen from an outside point of view. She is her own heroine.[349]

Colette ha aperto le porte alla raffigurazione degli amori tra donne in letteratura, pur risentendo delle influenze di un certo tipo di

---

[348] *Ibidem*.

[349] E. MARKS, *Lesbian Intertextuality*, cit., p. 373: «È ovvio che le scene in *La Bâtarde* e in *Thrérèse et Isabelle*, in cui delle ragazze fanno l'amore, sono accettabili per Wittig. Non solo perché sono delle donne a fare l'amore, ma anche perché la narratrice, in quanto lesbica, descrive la propria esperienza. La lesbica non è più l'oggetto di un discorso letterario visto da un punto di vista esterno. È l'eroina di se stessa» (traduzione mia).

rappresentazione dominante, che volgeva lo sguardo al lesbismo da una prospettiva voyeuristica e caricaturale. Eppure, nonostante le contraddizioni evidenti presenti nell'opera, *Le Pur et l'Impur* ha costituito un faro per le autrici che l'hanno succeduta. In ogni caso, Colette non ha mai assunto una postura teorica o ideologica a tal riguardo. Scrive innanzitutto storie per vivere, divertire e raccontarsi, senza essere mossa dall'ambizione di fare delle proprie osservazioni e analisi la base per una teoria dell'omosessualità femminile. Costituisce, perciò, la prima tappa, che ho tentato di analizzare, di un percorso tortuoso e spesso contraddittorio di legittimazione della presenza della donna lesbica, o comunque bisessuale che vive amori saffici, quale protagonista dello spazio letterario.

Simone de Beauvoir, che riconosce il potenziale di Colette, menziona quest'ultima nel suo *Le Deuxième sexe*, sottolineandone il valore pionieristico. Ma, a differenza di Colette, che lo fa in una sfera più personale, Beauvoir parla sì di un'esperienza privata, ma soprattutto politica, nonché di un pensiero filosofico il cui tema centrale e il cui obiettivo assoluto sono la libertà. Ma appare schiava di una visione fortemente misogina che non consente ai rapporti amorosi tra donne di ottenere una narrazione completamente validante. Tutto è raccontato in maniera prudente, allusiva, non del tutto trasparente.

Con Violette Leduc, si approda a un livello successivo di rappresentazione. Al di là dell'assenza di una dichiarazione di identità sessuale – tema su cui Leduc si sofferma solo di rado nei propri scritti, dimostrando così una concezione di amore universale ben in anticipo sui tempi –, in *Thérèse et Isabelle* l'autrice attribuisce alle due protagoniste una soggettività sessuale, rendendole

personaggi desideranti e in grado di concretizzare il proprio desiderio. In secondo luogo, Leduc rappresenta la sessualità lesbica, comprese le pratiche sessuali, senza oggettificare negativamente i personaggi e senza patologizzarli. In questo modo, l'opera di Leduc trasforma la rappresentazione della relazione lesbica nella misura in cui la libera dai pensieri dominanti che circolavano al riguardo in ambito psicoanalitico.
Come osserva Alexandra Destais:

> Éduquées et socialisées différemment des hommes, longtemps privées du registre érotique afin de ne pas susciter l'opprobre social, les femmes ont des choses à dire sur le sexe, « ce que les hommes ne savent pas ». Les écrivaines sont les mieux à même d'apporter un regard neuf car « le dernier espace encore offert à la transgression dans la littérature érotique est bien la sexualité féminine ». En accédant à l'indépendance narrative, en devenant des sujets sexuels à part entière, en décloisonnant les rôles, les auteures [des textes érotiques, telle que Violette Leduc] rénovent non seulement l'érotisme littéraire mais agissent aussi au niveau du lectorat en proposant une arme révolutionnaire capable d'aider les femmes à découvrir leur potentiel, à apprendre à jouir, à revendiquer ce droit.[350]

Pur considerando il ruolo marginale che per anni la letteratura gli ha riservato, riprendendo le parole di Alison Péron, *Thérèse et Isabelle* è «un livre dont la lecture peut laisser une forte empreinte»[351]. Colpevolizzata, eppure irriducibile, Violette Leduc costituisce così

[350] A. DESTAIS, *Éros au féminin : d'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey,* Klincksieck, Paris 2014, p. 217.
[351] A. PERON, *"Thérèse et Isabelle" de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*, in "Sens public : revue internationale", n. 3, 2011, pp. 1-22, p. 3.

un modello a cui tutta la letteratura successiva, dagli anni Settanta in poi, dovrà molto.

Bibliografia

Opere:

COLETTE

- *Claudine à l'école* (1900), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *Claudine à Paris* (1901), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *Claudine en ménage* (1902), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *Claudine s'en va* (1903), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *La Retraite sentimentale* (1907), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *Les Vrilles de la vigne* (1908), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *La Vagabonde* (1910), in Id., *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1984, t. I.
- *La Femme cachée* (1924), in Id. *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III.
- *La Naissance du jour* (1928), in Id. *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III.
- *Mes apprentissages* (1936), in Id. *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III.
- *Le Pur et l'Impur* (1941), in Id. *Œuvres*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1991, t. III.

- *Lettres à Missy*, a cura di BORDJI S., MAGET F., Flammarion, Paris 2009.

BEAUVOIR, S. DE

- *L'Invitée* (1943), Gallimard, "Folio", Paris 2014.
- *Le Deuxième sexe*, Gallimard, "nrf", Paris 1949, 2 t.
- *Les Mandarins* (1954), Gallimard, "Folio", Paris 2011, 2 t.
- *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), Gallimard, "Folio", Paris 2011.
- *La Force de l'âge* (1960), Gallimard, "Folio", Paris 2013.
- *La Force des choses* (1963), Gallimard, "Folio", Paris 1986.
- *Tout compte fait*, Gallimard, Paris 1972.
- *Lettres à Sartre 1930-1939*, Gallimard, Paris 1990.
- *Lettres à Sartre 1940-1963*, Gallimard, Paris 1990.
- *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964* (1999), "Folio", Paris 2018.
- *Cahiers de jeunesse 1926-1930*, Gallimard, Paris 2008.
- *Les Inséparables*, L'Herne, Paris 2020.

LEDUC, V.

- *L'Affamée* (1948), Gallimard, "Folio", Paris 1974.
- *Ravages* (1955), Gallimard, "Folio", Paris 2016.
- *La Bâtarde* (1964), Gallimard, Paris 2014.
- *Thérèse et Isabelle* (1966), Gallimard, Paris 2020.
- *La Folie en tête* (1970), Gallimard, Paris 2013.

- *La Chasse à l'amour* (1973), Gallimard, Paris 2000.
- *La Main dans le sac*, a cura di VIOLLET C., Éditions du Chemin de Fer, Paris 2014.

Altre opere citate:

BELOT, A., *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870), E. Dentu Éditeur, Paris 1879.
CHOISEUL-MEUSE, F. DE, *Julie, ou j'ai sauvé ma rose* (1807), in ALEXANDRIAN, S. (a cura di), *L'Érotisme au XIX^e siècle*, éditions Jean-Claude Lattès, Paris 1993.
POUGY, L. DE, *Idylle Saphique*, Librairie de la Plume, Paris 1901.

Studi critici su Colette:

BANTI, A., *Le "Moralités" di Colette*, in Colette, *La vagabonda*, SE, Milano 2021.
BIGLIOSI, C., *Notre Sidonie-Gabrielle Colette*, in "Belfagor", vol. 60, n. 1, 2005, pp. 78-85.
CALLANDER, M., *Colette and the Hidden Woman: Sexuality, Silence, Subversion*, in HUGHES A., INCE K. (a cura di), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Berg, Oxford 1996, pp. 49-68.
DRANCH, S. A., *Reading through the Veiled Text: Colette's "The Pure and the Impure"*, in "Contemporary Literature", vol. 24, n. 2, 1983, pp. 176-189.
FOUCHARD, F., *Colette aux frontières des genres. Relire Le Pur et l'impur*, PUR, "Interférences", Rennes 2020.

HARRIS, E., *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, A.-G. Nizet, Paris 1973.
KRISTEVA, J., *Colette. Il genio femminile*, Donzelli, Roma 2018.
LAVANDIER, R., *Écritures feminines et psychosexualité. L'empreinte indélébile du lien à la Mère chez Colette et Marguerite Duras*, L'Harmattan, "Espaces Littéraires", Paris 2018.
LUCIANO, A., *Colette. Scrittura e femminilità*, in "Volti di donna", n. 5, 2013, pp. 7-53.
PICHOIS, C., BRUNET, A., *Colette*, Éditions de Fallois, Paris 1999.
SARDE, M., *Colette. Una vita libera e condizionata*, Bompiani, Milano 1981.
WHATLEY, J., *Colette's "Le Pur et l'Impur": On Real and Phony Mysteries*, in "Modern Language Studies", vol. 13, n. 3, 1983, pp. 16-26.

Studi critici su Simone de Beauvoir:

ANDERSON, E., *The Other (Woman): Limits of Knowledge in Beauvoir's Ethics of Reciprocity*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 28, n. 3, 2014, pp. 380-388.
BAIR, D., *Simone de Beauvoir: A Biography*, Summit, New York 1990.
BOSCO, G., *"Les inséparables" di Simone de Beauvoir: un interessante errore di lettura*, in "Studi Francesi", n. 193 (LXV/I), 2021, pp. 165-170.
BONNET, M.-J., *Simone de Beauvoir et les femmes*, Albin Michel, Paris 2015.

BRIOUDE, M., *Simone de Beauvoir et son ombre : Violette Leduc*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 13, 1996, pp. 114-125.
COLLINS, C., *Simone de Beauvoir's gender of ambiguity*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 14, 1997, pp. 72-82.
EMERY, M., *The Struggle for (sexual) being in Simone de Beauvoir's "L'Invitée"*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 15, 1998-1999, pp. 83-95.
EVANS, C. A., *Murdering "L'Invitée": Gender and Fictional Narrative*, in Yale French Studies, n. 72, 1986, pp. 67-86.

- *"La charmante vermine": Simone de Beauvoir and the Women in Her Life"*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 12, 1995, pp. 26-32.

FRANCIS, C., GONTIER, F. (a cura di), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, Gallimard, Paris 1979.
GIACHI, C., VALLAURI, M. L., *Simone de Beauvoir. Libertà e necessità*, Edizioni Clichy, Firenze 2021.
KLAW, B., *"L'Invitée" castrated: sex, Simone de Beauvoir, and getting published or why must a woman hide her sexuality?*, in "Simone de Beauvoir Studies", vol. 12, 1995, pp. 126-138.
KRISTEVA, J., *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile*, Donzelli, Roma 2018.
LE DOEUFF, M., *Simone de Beauvoir. La biografia di una vita e di un pensiero. Filosofia, letteratura, politica*, a cura di GIARDINI F., Marinotti, Milano 2013.
MARKS, E., *Simone de Beauvoir: Encounters with death*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1973.
MOI, T., *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Blackwell, Oxford 1994.

RICHARDSON VITI, E., *Colette's Renée Néré: Simone de Beauvoir's Existential Heroine?*, in "French Forum", vol. 21, n. 1, 1996, pp. 79-94.
SIMONS, M. A., *Lesbian connections: Simone de Beauvoir and Feminism*, in "Signs", vol. 18, n. 1, 1992, pp. 136-161.
TERONI, S., *Simone de Beauvoir. Percorsi di vita e di scrittura*, Donzelli, Roma 2021.

Studi critici su Violette Leduc:

BRIOUDE, M. (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Presses Universitaires, Lyon 2017.

- *"L'Affamée", du manuscrit à l'œuvre : l'effacement des frontières narratives*, in FRANTZ A. (a cura di), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Presses Sorbonne Nouvelle, "Archives", Paris 2019.

CECCATTY, R. DE, *Violette Leduc. Éloge de la bâtarde*, Stock, Paris 2013.

- *Comme une ombre intime et lumineuse*, in BRIOUDE M., FRANTZ A., PERON A. (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Presses Universitaires, Lyon 2017, pp. 153-161.

DONI, L., *Intertestualità nell'opera di Violette Leduc. Maurice Sachs, Jean Genet, Simone de Beauvoir*, Miraggi Edizioni, Torino 2022.
FRANTZ, A., *Les retours de la pudeur : dans "L'Affamée" de Violette Leduc*, in "Protée", vol. 38, n. 3, 2010, pp. 81-90.

- *Pourquoi lire "Thérèse et Isabelle" aujourd'hui ?*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine", n. 12, 2016, pp. 1-7.
- (a cura di), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2019.

JANSITI, C., *Violette Leduc. Biographie*, Grasset, Paris 2013.

- *Storia di una censura*, in LEDUC V., *Thérèse e Isabelle*, Baldini&Castoldi, Milano 2002.

MURATORE, M., *Nota* a V. LEDUC, *L'affamata*, tr. it. MURATORE M., La Rosa, Torino 1980.

PERON A., *"Thérèse et Isabelle" de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*, in "Sens public : revue internationale", n. 3, 2011, pp. 1-22.

- *Isabelle, « encore elle, toujours elle » : étude d'un personnage envahissant et reparaissant*, in FRANTZ A. (a cura di), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2019, pp. 179-187.
- *Littérature, genre et poétique. L'exemple de Violette Leduc*, Honoré Champion, Paris 2024.

PETRIGNANI, S., *Because the Night Belongs to Lovers*, in LEDUC V., *Thérèse e Isabelle*, Neri Pozza, Vicenza 2020.

TROUT HALL, C., *Violette Leduc, la mal-aimée*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1999.

VIOLLET, C., *Violette Leduc : écriture et sexualité*, in "Tangence", n. 47, 1995, p. 69-83.

- *Relire "Thérèse et Isabelle"… à la lumière de sa genèse*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine", n. 4, 2012, pp. 1-10.

Altri studi critici:

ALBERT, N. G., *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Éditions de La Martinière, Paris, 2005.

- *Lesbian Decadence. Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, Harrington Park Press, 2016.

ALEXANDRIAN, S., *Storia della letteratura erotica*, Ghibli, Milano 2019.

BENSTOCK, S., *Donne della Rive Gauche. Parigi 1900-1940*, Somara!Edizioni, Ferrara 2018.

BONNET, M.-J., *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle. Essai historique*, Éditions Odile Jacob, Paris 1995.

- *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme?*, Éditions Odile Jacob, Paris 2022.

BOURCIER, M.-H., *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Balland, Paris 2001.

BROGI, D., *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.

CAIRNS, L., *Lesbian Desire in Post-1968 French Literature*, Edwin Mellen Press, 2002.

CASTLE, T., *The Apparitional lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia UP, New York 1993.

COPPOLA, M. M., *I canoni lesbici. Leggere, scrivere e cucire coperte imbottite*, in DE ZORDO O., FANTACCINI F. (a cura di), *Altri canoni/Canoni altri: pluralismo e studi letterari*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 167-197.

DONOGHUE, E., *Passions between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*, Scarlet Press, Berlin 1993.

ERIBON, D., *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Flammarion, Paris 2020.
FADERMAN, L., *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Morrow, New York 1981.
GENETTE, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.
GIACOBINO, M., *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Il Dito e la Luna, Milano 2003.
- *Guerriere, ermafrodite, cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Il Dito e la Luna, Milano 2005.

HARRIS, B., *Lesbian Literature: An Introduction*, in VIDA G. (a cura di), *Our Right to Love*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1978.
MARKS, E., *Lesbian Intertextuality*, in STAMBOLIAN G. e MARKS E. (a cura di), *Homosexualities and French Literature*, Cornell University Press, Ithaca – New York 1979, pp. 353-377.
ORLANDO, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1997.
RICH, A., *"When We Dead Awaken": Writing as Re-Vision*, in "Women, Writing and Teaching", vol. 34, n. 1, 1972, pp. 18-30.
- *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, Antelope Publications, Denver 1982.

RULE, J., *Lesbian images*, Open Road Integrated Media, New York 2013.
RUSS, J., *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Enciclopedia delle Donne, Milano 2021.
SCHEHR, L. R., *Alcibiades at the Door: Gay Discourses in French Literature*, Stanford University Press, Stanford 1995.

SEGARRA, M., *Pour une généalogie de la littérature lesbienne française*, in "Feminismo/s", n. 34, 2019, pp. 79-96.
STIMPSON, C. R., *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*, in ABEL E. (a cura di), *Writing and Sexual Difference*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 243-259.
TAMAGNE, F., *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Seuil, Paris 2000.

- *Caricatures homophobes et stéréotypes de genre en France et en Allemagne : la presse satirique, de 1900 au milieu des années 1930*, in "Le Temps des Médias", n. 1, 2003, pp. 42-53.

TORTONESE, P., *La vie extérieure, essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, in "Archive des lettres modernes", n. 252, 1992.
TURBIAU, A., LACHKAR, A., ISLERT, C., BERTHIER, M., ANTOLIN, A., *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Le Cavalier Bleu, Paris 2022.
WAELTI-WALTERS, J., *Damned Women: Lesbians in French Novels, 1796–1996*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2000.
ZIMMERMAN, B., *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, Onlywomen Press, London 1992.